Виктор Шкловский

Тетива

О несходстве сходного



Виктор Шкловский

Тетива

О несходстве сходного

СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ МОСКВА 1970

8
Ш 66

Новая книга Виктора Шкловского «Тетива. О несходстве сходного» написана в том особом жанре увлекательного повествования, который сам автор определил как «повести о прозе».

На этот раз Виктор Шкловский посвящает свою работу таким важным проблемам теории литературы и искусства, как вопрос об условности художественного произведения и о его единстве, о роли мироощущения автора и изображенных им героев, о внутренней динамике, о конфликте, о построении художественного образа.

Наряду с теоретическим анализом и острыми полемическими главами, читатель найдет в этой книге страницы живых воспоминаний о крупных исследователях литературы — Борисе Эйхенбауме и Юрии Тынянове, а также воспоминания о собственных теоретических поисках. В них автор нередко спорит с самим собой, наглядно подтверждая своим примером, как время формирует и изменяет взгляды художника и теоретика.

Исследователь привлекает обширнейший материал — от книг античных и средневековых авторов до литературы наших дней. Он обращается к вавилонскому эпосу и новеллам итальянского Возрождения, к трагедиям Шекспира, к романам Сервантеса и Филдинга, Лесажа и Диккенса, к эпопее Томаса Манна «Иосиф и его братья», а также к современному американскому роману.

Художник И. А. Гусева

7-2-2
———
308—70

С. ШКЛОВСКОЙ

За помощь, терпение, сомнения; догадки, переделки; за дни и месяцы труда спасибо, дорогая; день всегда короток; идем дальше.

Виктор Шкловский

Заставка

У всех свои привычки. Я привык ставить в начале книги пейзаж.

Ялта

Конец апреля.

Как полосы стеарина на широком подсвечнике, на горах лежат скрученные, выпуклые снеговые потеки.

Плотные вороны качаются на верхушках деревьев, сохраняя баланс при помощи напряженно растопыренного хвоста и чуть спущенных крыльев.

Вороны серые, крылья черные.

Цветут очень скромно кипарисы; воробьи, садясь на крутые ветви, подымают облако желтой пыли.

К сожалению, доцветает миндаль, а он цвел довольно долго. На земле лежат белые крылышки цветов, ветер иногда устраивает из них негустые вьюги.

Густо, прилежно пахнет мелколистная слива.

Еще одна страница весны — семьдесят шестая.

Прошла молодость, прошли друзья. Почти что некому писать писем и показывать рукописи. Осыпались листья, и не вчерашней осенью.

Здесь листья падают скрытно, почти незаметно, так, как сменяются слова в языке: дерево также покрывается новыми, стоячими, кажется колючими, кожистыми листами.

Люди уходят не так. Ушел Тынянов, Поливанов, Якубинский, Эйхенбаум.

Переворачиваются страницы. Попробую перевернуть их обратно, опять перечитать.

Старость любит перечитывать.

Кончается старость.

Но не буду сидеть на гальке у моря, не буду черпать воду я шляпой из вычеканенной пластмассы. Не вынесет из воды благодарный рак или испуганный черт золотые кольца, брошенные опрометчивой молодостью.

Молодость смело, далеко вперед проектирует опоры, потом находит их не там, но находит.

Так птица находит опору на ветке.

Думаю, пишу, клею, переставляю; умею только то, что умею.

Вот старые тропинки, надеюсь их пересечь.

Был вечер, когда я это начал писать.

В небе плыл, почти опрокинувшись на спину, очень молодой месяц, а над ним серел знакомой тенью, дополняющий до круглоты круглый отсвет отражения света земли.

Пели внизу соловьи, или не соловьи.

Им все равно, что они истрепаны в стихах, они не знают, что они опровергнуты.

Наступает весна. Деревья цветут, сменяясь, соловьи поют, вороны каркают.

Пели, говорят, дрозды. Они переимчивы.

Соловьи еще в пути.

Это заставка.

Предисловие

В детстве весной жил у сплавной реки около Чудова. Отцвела черемуха. Запевали соловьи в тот час, когда солнце садится и косо светит сквозь лес.

Соловьи начинали петь на красном свету. Пели, наполняя всю недолгую ночь.

На утренней заре, когда солнце вставало, дуя на голубую, глинистую, глыбами вспаханную землю, в те четверть часа, когда длинны тени,— продолжал песню соловьев зяблик. Он принимал их запев. Если его песня была складна и полна, говорили — к хорошей это погоде.

Спою ли я песнь зяблика и что он теперь поет?

Начал писать молодым человеком, студентом, учился в университете, но так и не получил времени его закончить. Я рожден в 1893 году, до революции 1905 года, но разбужен первой революцией и предчувствием новой. Мы знали, что она скоро произойдет; пытались определить срок прихода, гадали о ней в стихах. Мы ждали революции, коренных изменений, в которых сами будем принимать участие; мы хотели не изображать, не воспринимать мир, а понимать мир и его изменять. А как — не знали.

Поэзия Маяковского, Хлебникова — и живопись того времени — хотела увидеть мир по-новому и для того изменяла самое звучание стиха.

Но в спорах мы увидели, что мы не одиноки, что поэты и прозаики прошлого тоже хотели по-новому говорить, потому что они по-своему видели.

В 1916 году появилась теория «остранения». В ней я стремился обобщить способ обновления восприятия и показа явлений. Все было связано с временем, с болью и вдохновением, с удивлением миром. Но одновременно я писал:

«Литературное произведение есть чистая форма, оно есть не вещь, не материал, а отношение материалов. И как всякое отношение и это — отношение нулевого измерения. Поэтому безразличен масштаб произведения, арифметическое значение его числителя и знаменателя, важно их отношение. Шутливые, трагические, мировые, комнатные произведения, противопоставления мира миру или кошки камню — равны между собой» [1].

[1] Виктор Шкловский. Теория прозы. М.—Л., изд-во «Круг», 1925, стр. 162.

Существует крохотная плодовая мушка, которую называют дрозофила.

Замечательна она тем, что срок ее жизни чрезвычайно короткий.

Результаты скрещивания этих крошечных существ можно проследить очень точно и в очень короткое время.

У нас было время, когда людям говорили, что вот «вы занимаетесь скрещиванием дрозофил, а ведь они не дают ни мяса, ни молока».

Но за скрещиванием дрозофил лежат попытки выяснить законы генетики. Тут, как говорилось у Владимира Маяковского, «жизнь встает совсем в другом разрезе, и большое понимаешь через ерунду».

Если мы в искусстве сравниваем кошку с кошкой или цветок с цветком, то художественная форма строится не только на самом моменте вот этого скрещивания; это детонаторы больших взрывов, входы в познания, разведчики нового.

Отказываясь от эмоций в искусстве или от идеологии в искусстве, мы отказываемся и от познания формы, от цели познания и от пути переживания к ощущению мира.

Форма и содержание тогда отделяются друг от друга. Та задорная формула — на самом деле формула капитулянтская; она — раздел сферы искусства, уничтожение целостности восприятия.

Дрозофилы отправляются в космос для того, чтобы на них понять, как влияет космос на живой организм, а не для того, чтобы они прогулялись.

В космос можно отправить и кошку, и дрозофил, но есть и цель всех этих путешествий.

Искусство познает, применяя по-новому старые модели и создавая новые. Искусство двигается, изменяясь. Оно изменяет свои методы, но прошлое не исчезает. Искусство одновременно движется, используя старый свой словарь, переосмысляя старые структуры, и как бы и неподвижно. В то же время оно стремительно изменяется, изменяется не для самого изменения, а для того, чтобы через движение вещей, через их перестановку выявилась их ощутимость в их разности.

Борис Эйхенбаум

НАЧАЛО

В старой телефонной книжке имена людей, к которым уже нельзя позвонить. Но имена не вычеркиваются из памяти; не только жил я со своими друзьями, думал вместе с ними. В их ошибках есть большая доля моих ошибок. Вообще мне в жизни не удалось многих сделать счастливее. В их находках, правда, есть моя доля догадливости и след разговоров.

Познакомился с Борисом Михайловичем Эйхенбаумом в 1916 году. Был он удачливым, подающим надежды молодым ученым, писавшим нарядные статьи. Был беден, не тяготился бедностью, музыкант, бросивший скрипку, но не потерявший любовь к музыке, поэт, оставивший стихи, но еще переводивший стихи — переводы его сильно нравились Александру Блоку.

Хороший академический ученый, еще молодой, много испытавший.

В детстве его учили играть на скрипке. Потом он учился в институте Лесгафта.

Музыку он любил страстно; скрипку сохранил, страстно ненавидя.

Были у него необыкновенно красивые руки, легкое и сильное тело.

Познакомились мы на Саперном переулке, около дома, два балкона которого поддерживали четыре титана, сделанных из гипса и покрашенных в серый гранитный цвет.

Уже шли военные годы: титаны износились, видны были их тяжелые раны — белый гипс.

Познакомились, подружились.

Борис Михайлович, пройдя много путей, к тому времени был уже сложившийся филолог.

У него впереди была светлая и внятная судьба.

Я ему испортил жизнь, введя его в спор.

Этот вежливый, спокойный, хорошо говорящий человек умел договаривать все до конца, был вежлив, но не уступал.

Он был человеком вежливо-крайних убеждений.

Вокруг теснились улицы и переулки с названиями: Знаменская, Бассейная и Манежная, Саперный, Батарейный.

Между нами и Невой улицы Кирочная, Захарьинская, Шпалерная. Тянулись казармы с часовыми у ворот, места глухие.

Шла долгая война, появились на улицах раненые в халатах и очереди, стоящие у магазинов с сибирским мороженым мясом.

Кончалась Империя.

На улицах унтеры учили строю новобранцев.

Надо было ловко стучать каблуком при поворотах, но скособочившиеся третьеочередные сапоги только шаркали.

Бабушку свою помню; она, стоя на тротуаре, причитала негромко:

— И как он может быть исправным солдатом, пока не дали ему исправной одежды.

Я служил инструктором в броневом дивизионе: от растерянности пошел добровольцем.

Ночевал дома с увольнительными записками.

Встречался с друзьями-филологами.

Был я неизвестно кем.

Рядовой, а руководил школой шоферов. Не то солдат, не то футурист.

Издал я тогда с друзьями при помощи Осипа Брика две тоненькие книжки под названием «Сборники по теории поэтического языка».

Мы утверждали, что язык в поэтической функции имеет свои законы.

Кругом все было по-старому и все изменялось.

Среди одноэтажных казарм Шпалерной улицы приземисто подымался, с трудом отрываясь от низкого берега, Таврический дворец.

Когда-то тут блистал Потемкин-Таврический: на балах являлся он столь богато украшенным, что шляпу за ним нес адъютант — шляпа была обременена изумрудами и бриллиантами, как корона.

Тогда Таврический дворец был не столько дворцом, сколько танцевальным залом с огромными пространствами паркетов и дремучим болотистым садом.

Во время войны в Таврическом дворце продолжала заседать Государственная дума — здесь тлело мокрое неудовольствие.

Во время революции восставшие полки подошли к Государственной думе — по соседству.

Мне пришлось поспать на шоферской шубе между белыми колоннами; потом я увидал крутой амфитеатр Государственной думы — уже залом Совета рабочих и солдатских депутатов.

Довелось пятьдесят лет назад увидать в этом зале на высокой, не просторной трибуне Ленина — широкоплечего, высокогрудого. Он порывисто и плавно двигался на трибуне, обращаясь в разные стороны.

Как рано я все увидел, как поздно начал понимать.

Он вспоминается похожим на пламя, которое горит теперь на Марсовом поле.

Пришла и поднялась по ступеням революция.

Поднятые волной революции, не понимая ее, мы были в ней, ее не поняв, в нее влюблены, как влюбляются молодые люди.

Жили мы трудно.

В годы революции в Петрограде было холодно; провизии мало, очень мало; хлеб какой-то пестрый, взлохмаченный, в нем торчали соломинки, его можно было съесть только если ты чем-то занят, когда тебе некогда смотреть. К счастью, мы были очень заняты.

У Бориса Михайловича было двое детей: сын Виктор и дочь Ольга. Семья жила на Знаменской улице — теперь она называется улицей Восстания.

У Бориса две комнаты. Жил он в маленькой, чтобы было теплее; сидел перед железной печкой на полу на груде книг, читал их, вырывал из них страницы и засовывал остальное в печку. Он был очень образованным, превосходно знавшим русскую поэзию и русскую журналистику человеком. В те годы провел он свою библиотеку сквозь огонь.

Книги очень плохо горят: пеплу дают много, и в пепле долго белеют слова, которые были напечатаны.

Заболели дети Эйхенбаума. Сын Виктор умер.

Однажды в голодный, холодный Петроград пришла оттепель. Взмок неубранный снег, пропотели стены, и на

них черными пятнами обозначались те комнаты, которые еще топятся.

Снег таял, следы людей на нем чернели.

Я увидал на улице санки. Борис Михайлович, очень закутанный, вез на санях дочку Олю. Она была одета в шубку, и сверх шубки на ней был завязан крест-накрест старый вязаный платок.

Санки тяжело шли по талому снегу.

— Борис, тепло,— сказал я Эйхенбауму.

— Я не заметил... да, тепло.

Потом мы ели кашу с яблоками. В те дни было много яблок. Еще летом мы стояли за яблоками в очереди.

Помню — стоял рядом с Блоком. У Блока саквояж, и он спрашивал меня, войдет ли в этот саквояж десять фунтов яблок.

Яблоки сопровождали нас всю зиму.

Это было трудное время.

Я пишу об этом в книге не для того, чтобы упрекать прошлое, не для того, чтобы хвастать своим здоровьем, а для того, чтобы записать, что в то самое время мы были счастливы.

Мы читали доклады в брошенных квартирах. В квартире Брика, в квартире Сергея Бернштейна: и здесь топили печи книгами и карнизами и засовывали ноги по очереди в духовой шкаф, чтобы отогреть их.

Так сгорел у Бриков комплект журнала «Старые годы».

Борис редактировал классиков, над собраниями работал с Холобаевым, тексты были хорошо, заново проверены.

Мы читали доклады. С измученным лицом входил молодой Сергей Бонди с грузом на плечах.

Мы говорили о ритмико-синтаксических фигурах, о законах искусства и о законах прозы.

Тогда Борис Михайлович писал книгу о молодом Толстом.

Наступил нэп. Открылись рынки, магазины.

Я жил в «Доме искусств», рядом М. Слонимский, Д. Волынский, В. Ходасевич, Ольга Форш, Владимир Пяст, Александр Грин, Мариэтта Шагинян.

Жил я в старой квартире: это была огромная много-

этажная квартира фруктовщика Елисеева, с концертным залом, правда небольшим, с библиотеками, с двумя ванными, с собственной баней, жил за уборной, в ней четыре окна, фонтан, велосипед бесколесный и с тормозом, для сгоняния жира.

В велосипеде я не нуждался, но мне завидовали, что я так просторно живу.

НОВЫЙ ПЕТРОГРАД И «ШИНЕЛЬ»

В 1919 году в революционном Петрограде под маркой издательства «ИМО» («Искусство молодых») — издателем был Владимир Маяковский — вышла «Поэтика».

Статьи показывал я тихо говорящему, спокойно-властному, яростному в искусстве Исааку Бабелю. С ним я подружился в горьковском журнале «Летопись».

Сутулый, маленький, высокогрудый, похож он был на яйцо.

Расскажу о статье Эйхенбаума в «Поэтике». Называлась она «Как сделана «Шинель» Гоголя».

Борис Михайлович вскрывал строение повести с той тщательностью, с какой когда-то Гёте разбирал морфологию цветка и черепа, сравнивая лепестки с тычинками и строение черепа со строением позвонка.

Статья разбирала новеллу, как музыкальное произведение: первой темой оказывалось само имя — Акакий Акакиевич, имя, содержащее как бы заиканье.

Гоголь говорил о герое своего рассказа языком самого героя. Он говорил не только немотой героя, но и оттеняя морфологией немоты авторскую речь.

Сама геморроидальная и подслеповатая внешность героя сливалась с его затрудненно-ничтожным словарем; образ человека рождался из бормотания. Он не мог выговорить себя, не мог найти слова. Единственной радостью Акакия Акакиевича, целью жизни, идеалом была шинель. Шинель строилась с невероятными трудностями потому, что вся жизнь Акакия Акакиевича была бормотанием, судорогой несказанного слова и нищеты.

Только шинель, как подвиг, возвышалась среди каллиграфии четких строк переписчика и бормотания «личной жизни».

В старой России было выражение: «построить сапоги».

Построить шинель еще труднее. Она ведь состояла из разных материалов: сукна, подкладки, воротника. Для Акакия Акакиевича построение шинели было делом столь же трудным, как построение собора.

Евгений угрожал медному истукану:

> «Добро, строитель чудотворный! —
> Шепнул он, злобно задрожав, —
> Ужо тебе!..» [1]

Ужо — это упоминание будущего.

Эти невнятные, прозаические слова вставлены в вольные строфы «Медного всадника» — в грозный архитектурно-поэтический пейзаж.

Невнятность открывает разницу между авторской речью в поэме и намеренно сниженной, деклассированной речью героя.

Она раскрыта в речи героя «Шинели».

Эйхенбаум писал статью в эпоху увлечения сказом. В то время писали Михаил Зощенко, Всеволод Иванов, Исаак Бабель.

В «Шинели» есть несколько чудес: одно из чудес — это слитность произведения и то, что собственно авторская речь не выделена. Но существует и ясно сказанное; место о молодом чиновнике, который почувствовал голос человека в бессвязном лепете Акакия Акакиевича, дано прямо, еще не как знак угрозы, а как раскрытие жалости к герою; угроза, отмеченная Герценом, сосредоточена в конце повести.

Сюжетное построение — столкновение смысловых величин существует и в «Шинели». Акакий Акакиевич ругается на смертном одре, бунтует призраком; повесть имеет какое-то сказочное, фольклорно-пророческое разрешение, оно очень чувствовалось все время читателем.

---

[1] А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах, т. IV, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1949, стр. 393. Далее по этому изданию.

В статье «Как сделана «Шинель» Гоголя» все живет на этаже прямого высказывания, на уровне повествования, которое, маскируя сюжетные столкновения, в то же время выделяет их; трагедийность пустяков увеличивает трагедию потому, что делает ее всеобщей.

Отличить авторский голос от авторской композиции очень трудно — они слитны, взаимовключены, но различны.

«Как сделана «Шинель» Гоголя» — замечательная статья. Ее уже переиздали. Для того чтобы сейчас перерешить, ее надо прежде всего перечитать.

Из нее многое выросло.

Шинель — уже не шинель Акакия Акакиевича, а «Шинель» Гоголя — построена, как готическое здание: композиция повести стягивает напряжение событий в силовые линии. Стены между арками можно вынуть; композиция преодолевает материал, оставляя его материальным.

Чудовищная, тяжелая николаевская Россия лежит за проемами окон. Ветер империи врывается в здание повести.

Повесть одновременно мала и велика по своей конструкции. В тонких силовых линиях бормотания бедного чиновника, раздавленного весом империи, она передает Петербург и его окрестности.

Это сделано при помощи слов; слова строят модель мира.

Слова Акакия Акакиевича невнятны. Невнятны и его угрозы генералу, произнесенные титулярным советником в бреду.

Работа Бориса Михайловича прямолинейно-блистательна; она и через полстолетия вызывает споры. Она определила очень много в будущем анализе прозы. Понятна связь метода В. В. Виноградова, его анализ «Бедных людей» с работой молодого Эйхенбаума.

Мир Акакия Акакиевича сужен не странной недоговоренностью мысли; речь Акакия Акакиевича почти мимична, как будто еще не родилась человеческая речь или она умирает на затоптанных ступенях петербургских лестниц.

Речь Акакия Акакиевича в повести не единственная по невнятности; генеральской невнятностью полны окрики начальника, к которому пришел с жалобой на свою беду бедный чиновник.

Грозна невнятица умирающего Башмачкина.

Невнятность бывает грозной.

Судьба «Шинели» интересна. По мотивам, как у нас говорится (очень неточно), «Шинели» Фэксы — Козинцев и Трауберг — сняли картину «Шинель». Сценарий писал Юрий Тынянов. Консультировал сценарий Эйхенбаум. Это было немое кино. Но немым кино руководили люди, знающие, что такое слово, что оно выражает. Маленький, бедный, почти не говорящий чиновник, со своим бедным счастьем, которое состояло в одной только попытке не умереть от мороза, стал упреком не только нашей старой истории, но упреком сегодняшнему миру. В немом кино, сделанном говорящими людьми, увидали судьбу героя. Акакий Акакиевич вышел на арену цирка.

Недавно в Париже одновременно шли две пьесы на тему «Шинели». В одной из них Акакий Акакиевич родился в Петербурге, его ругал русский сановный чиновник. В другой Акакий Акакиевич — чиновник-француз. Он живет в Париже времен де Голля, но у него была такая же судьба: с таким же трудом строил он шинель и так же горестно ее утрачивает.

Что сделал Эйхенбаум — не прошло, и это сделано не только для нашей Родины, это сделано в наше время нашим вдохновением, и это помогает понимать старую нашу литературу и понимать, что она значит для сегодняшнего дня.

Статья «Как сделана «Шинель» чем-то связана с моей статьей «Как сделан «Дон Кихот». Связь обнаруживается в слове «сделана». В слове этом, полагаю, ошибка в том, что произведение не шьется, как шинель.

Произведения делаются, развертываются, в них создаются смысловые узлы, которые соотносятся, углубляя ощутимость произведения. Создаются новые структуры.

Явление это сложное. При исследовании нового материала бытия, при сопоставлении его со старыми структурами, возникает новое познание, новое понимание, новая ощутимость вещи.

Языковая система «Шинели» основана на явлении разложения обычной речи, на бедности речи; она раскрывает умаление языка, но эта новая языковая структура одновременно изменяет все композиционные построения, прежде существовавшие, переносит луч света, направляемый исследователем-художником на то, что прежде лежало во тьме.

Смена области познания изменяет искусство. Когда-то я говорил, что искусство внежалостно. Но жалость и боль существуют и в «Былом и думах» Герцена, и в «Герое нашего времени» Лермонтова, и в «Преступлении и наказании» Достоевского, и в поэмах Маяковского, и в поэмах Пастернака, но они становятся способом познания жалости и негодования. Прожектор сам по себе не оружие, он освещает объект нападения, он изменяет пейзаж.

Можно жить не ощущая, можно анализировать не осознавая, и такие методы осознания возрастают.

Уже работают машины, которые познают нашу жизнь, сопоставляя ее явления. В мозгу человека есть потаенные пути, которые помогают ему ориентироваться в жизни, убыстрять решения, а также погашают первичное ощущение во имя быстроты реакции.

Мыслящие машины прозаичны и лежат вне искусства, потому что протаптывают короткие пути.

Теперь я думаю о том, как же сделано искусство: думаю о Сервантесе, который создал логику романа, оценив взаимоотношение частей. В конце концов через ряд разочарований, при помощи смеха и трагедии он научил людей по-новому видеть жизнь, жалеть людей, стремиться к независимости, шутить и сражаться.

Я думаю о том, что литературоведение, что жизнь Бориса Михайловича Эйхенбаума, жизнь Юрия Тынянова тоже ушли на анализ явлений бытия, на снятие покровов времени со старого искусства, на восстановление ощутимости классики.

Греки говорили, что цикады — превращенные люди, которые так увлекались музыкой, что уже не могли заниматься жизненными делами; они были в числе, как говорил Моцарт у Пушкина, «единого прекрасного жрецов».

Мы любили, мы видели смерть, у нас умирали дети, мы видели свою историю.

Звук цикад — это еще не искусство, но может быть искусством.

Под звук цикад отдыхал босой Сократ, по-новому пересказывая, переворачивая жизнь.

«МОЛОДОЙ ТОЛСТОЙ»

Книга «Молодой Толстой» — совсем маленькая; почти брошюра. Борис Михайлович для работы над ней поднял архивы.

Теперь по справочникам легко увидать, что о Стерне Лев Николаевич упоминал не менее шестидесяти раз и сам переводил Стерна; тогда вопрос об отношении Толстого к мировой литературе понимался не точно: влияние понималось как сходство.

Б. Эйхенбаум расширил сферу исследования литературных взаимоотношений.

Много говорили о влияниях, но что такое влияние — еще неизвестно.

Наполнение ли это какого-то сосуда жидкостью, или это вращение ротора динамо-машины в электрическом поле, что в результате дает иной ток?

Кажется, не заметили даже, что, вводя слово «влияние», Карамзин говорил о влиянии «в».

Потом заговорили о влиянии «на».

Б. Эйхенбаум пытался выяснить отношение собственного художественного ощущения писателя с художественным опытом прошлого. Писатель анализирует мир, дважды пользуясь не только своими впечатлениями, но и своими знаниями,— видит мир сегодняшним, зная об его предыдущем построении. Обычно мы рассматриваем дневник как прямую запись о духовной жизни человека, который сделал ее сам, но дневник прочтут и другие, и мемуарист цензурует себя.

Пушкин писал: «Перо иногда остановится, как с разбега перед пропастью — на том, что посторонний прочел бы равнодушно» [1].

В чисто литературном произведении с вымышленны-

---

[1] А. С. Пушкин, т. X, стр. 191.

ми героями иногда легче рассказать про себя, потому что не про себя пишешь. Для того чтобы увидать, надо знать, что ты надеялся увидать.

Дневник — это особого рода литературный факт. Дневник писателей — это особого рода дневник — у него особое назначение.

Дневники молодости Толстого не только следы его внутренней жизни, но и опыты литературного мастерства. Это пробы по-разному описывать, по-разному отбирать признаки для характеристик.

Б. Эйхенбаум об этом писал:

«...Для чисто-психологического анализа таких документов, как письма и дневники, требуются особые методы, дающие возможность пробиться *сквозь* самонаблюдение, чтобы самостоятельно наблюдать душевные явления как таковые — вне словесной формы, вне всегда условной стилистической оболочки.

Совсем иные методы должны употребляться при анализе литературном. В этом случае формы и приемы самонаблюдения и оформления душевной жизни есть непосредственно-важный материал, от которого не следует уходить в сторону. Здесь, именно в этой стилистической оболочке, в этих условных формах, можно усмотреть зародыши художественных приемов, заметить следы определенной литературной традиции» [1].

Лев Николаевич занимался не столько самоанализом, сколько анализом мира; он пользовался для этого ежедневным чтением и записями самого неуловимого и формулировал прочитанное.

Для литературного построения он учился у историка, у географа и у Стерна, распутывая его отступления.

Молодой Толстой любил Руссо и носил на шее его портрет.

Толстой-писатель во многом повторял стилистику Руссо в сентиментально-любовной переписке с теткой Александрой Андреевной. Он жил на берегу Женевского озера — родине творчества Руссо, он позднее перешел Альпы, неся с собой книги Руссо, сравнивая книжные ландшафты с натурой.

---

[1] Борис Эйхенбаум. Молодой Толстой. Петербург — Берлин, Изд-во З. И. Гржебина, 1922, стр. 11—12.

На Кавказе он начал с очерков и портретов, описывая людей, ища через конкретное общее.

Читая дневники, рядом с анализом любовного чувства мы видим записи о вожделении и планы государственного переустройства. Толстой относился к казачьей станице, как к модели иного социального построения. Читая дневники молодого Толстого — просматриваешь чертежи экспериментального цеха большого завода.

Дневники последующих лет у Толстого становятся более личными и более монотонными; регистрируя уже созданное построение, они повторяются и вдруг перебиваются неожиданной записью, болью наблюдения, противоречивого и точного.

В эпоху написания «Детства» Толстой служил волонтером на батарее, расположенной в казачьей станице над Тереком: охотился на кабанов, влюблялся в казачку, пил вино, собирался бросить все, остаться здесь, среди приречных зарослей и пустынь.

Поразительно, как в материале «Детства» нет прямого отображения жизни Толстого в те годы. «Детство» — это измененная биография автора с подробностями, взятыми в стернианской манере, но без стерновских отступлений. Это обыденность, снятая как бы замедленной съемкой, просмотренная лупой времени.

Анализ Б. Эйхенбаума замечателен, но не полон. Толстой взял у Стерна то, что ему тогда понадобилось. Стерновские отступления пародийно запутаны; они уводят все дальше и дальше от героя книги — мальчика. Событийный ход жизни, хронологическая последовательность умышленно нарушена. Рассказывается о зачатии героя, о том, что было до брака, дается характеристика отца мальчика, дяди, слуги дяди, доктора; подробно описываются роды. Жизнь развивается в ряде узлов, которые все время все больше и больше запутываются. Куски повествования намеренно переставлены, а сами узлы становятся как бы героями.

Лупа времени Толстого строго просматривает события в событийной последовательности; начисто снята стерновская пародийность, спрятана стерновская напряженность эротического описания, следы ее в черновиках.

Стиль молодого Толстого может быть сравнен со сти-

лем Стерна как пример несовпадения похожего, это пример несходства сходного, причем несходство входило в намерение автора Толстого.

Толстой шел прямолинейно, давая описание большими, но прерывистыми кусками; он дал движение людей, рассматривал жизнь с сентиментальным вниманием, но дал то, чего еще не знал Стерн, отделив психологию героев от обоснования их поведения. Мальчик, любящий свою мать, стоит над ее гробом, но не горюет. Он находится в остолбенении от горя и в то же время как бы имитирует горе, поступая так, как должен был бы поступать ребенок, потерявший мать. И только ужас крестьянской девочки, принесенной к гробу матери, открывает мальчику реальность смерти, которая дана суровой деталью — мухой на мертвом лице.

Недоверие к обычному раскрытию жизни людей уже дано в этой вещи Толстого.

Опыты Стерна и Руссо видны в «Детстве».

Толстой пишет сходно со Стерном, но — различно.

Жизнь Бориса Эйхенбаума тех лет как бы не отразилась в работе.

Работа больше жизни. Писатель не только пчела, но и соты. В его работах труд многих пчел, в том числе и труд прошлого, и труд будущего. Весь мир двигался. Советский Союз тянул мир за собой; мир медленно, с нашей точки зрения, и быстро, с точки зрения масштабов истории, изменяется.

ПЕРВАЯ КНИГА Б. ЭЙХЕНБАУМА О ЛЕРМОНТОВЕ

Книга «Лермонтов» издана Б. Эйхенбаумом в 1924 году. Автор впоследствии не любил ее и отошел от нее, но она интересна, интересна неизбежностью ошибок. Они были неизбежны для определенной группы, которая тогда называлась формалистами, и для определенных годов — мне кажется, немногих.

«Полное собрание сочинений» Лермонтова составилось только к 1891 г., к пятидесятилетию его смерти. «Для читателей 30—40-х годов,— пишет Эйхенбаум,— Лермон-

тов был автором романа «Герой нашего времени» и 70—80 стихотворений (при жизни было напечатано всего 42)»[1].

Уточняя, Эйхенбаум замечает, что «кроме «Героя нашего времени» Лермонтов успел издать только один сборник (1840 г.), куда вошло его 28 стихотворений».

Разбирая юношеские стихотворения Лермонтова, те самые, которые сейчас мы печатаем вместе со зрелым творчеством автора, Эйхенбаум устанавливает то, что при жизни поэта Шевырев называл «протеизмом», то есть способностью принимать любые формы.

Разбирая юношеские стихи, Эйхенбаум печатает их в два столбца, рядом со стихами поэтов, от которых юноша зависит: рядом с текстами Дмитриева, Батюшкова и даже Ломоносова.

Эйхенбаум считал тогда, что сопоставление сделанного в русской поэзии и в иностранной поэзии и определило путь Лермонтова.

Первая книга Б. Эйхенбаума о Лермонтове вышла в 1924 году и содержала подзаголовок «Опыт историко-литературной оценки».

Б. Эйхенбаум потом разлюбил эту книгу, но для творческой его биографии она очень интересна. Первая глава называется «Юношеские стихи». Лермонтов умер рано, но из всей книги, которая вместе с предисловием и примечаниями содержит 166 страниц, глава «Юношеские стихи» занимает 40 страниц.

Лермонтов эти стихи сам не печатал — это его предварительные стихи; это даже не черновики вещей, а наметки, как подойти к искусству.

Маяковский радовался, что его юношеские стихи пропали в тюрьме. Юношеские стихи могут быть предметом исследования, но особого.

Сам Борис Михайлович пишет: «...творчество Лермонтова естественно делится на два периода — школьный (1828—1832) и зрелый (1835—1841)» (стр. 22).

Современники этих стихов не знали. Борис Михайлович пишет, что если бы эти стихи пропали, то, «конечно, изучение художественного развития Лермонтова было бы

---

[1] Б. Эйхенбаум. Лермонтов. Л., Гос. изд-во, 1924, стр. 21.

очень затруднено, но историко-литературная его характеристика приобрела бы, вероятно, более четкие очертания, потому что не осложнялась бы огромным материалом школьных лет, в котором до сих пор исследователи не сумели разобраться» (стр. 22).

Не говоря уже про резкий протест Сенковского против издателей 1842 года, включивших в собрание сочинений Лермонтова юношеские стихи, протестовал против полного собрания Белинский в «Отечественных записках» 1844 года.

Он мечтал о двух сжато изданных книгах, в которых в одной был бы «Герой нашего времени», а во второй лучшие стихотворения, а в конце — вещи низшего качества. К такому же принципу в конце концов пришел и Эйхенбаум.

В первый, «школьный» период — такой термин употребляет сам Эйхенбаум — Лермонтов написал триста стихотворных вещей, а во второй — только сто. В школьном периоде некоторые стихотворения представляют собой то, что в поэтике иногда называли центонами, они сшиты из лоскутов уже известных произведений. Через это проходят почти все. Такая пьеса была и у мальчика Пушкина; он «похитил ее у Мольера».

Центоны типичны для молодых писателей. Их довольно часто присылают в редакции, иногда замаскировав.

Но Борис Михайлович пишет уже относительно самого Лермонтова: «В этих юношеских упражнениях Лермонтова сказывается его наклонность к использованию готового материала» (стр. 27).

Дальше говорится о литературных иностранных влияниях. Интерес к соседним литературным рядам связан у молодого Эйхенбаума с особенностью тогдашней нашей работы. Я тогда говорил, что мы не развенчиваем литературу, а развинчиваем.

Юношескую вещь развинтить чрезвычайно легко. Здесь Борис Михайлович оказался жертвой метода; он недооценил того факта, что перед ним рукописи мальчика.

Писатель идет к себе и через чужие литературные произведения, которые на слуху в его времени; он занимается контаминацией.

Этот принцип Борис Михайлович распространил и на другие стихотворения; ему казалось, что в «Умирающем гладиаторе» «образы и речения сами по себе не представляют собою ничего особенно оригинального или нового — они в основной своей части совершенно традиционны и восходят к посланию Жуковского («К кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину»)» (стр. 108).

Это уже почти так, но не так.

У Жуковского было не очень плохо, но Лермонтов написал иначе, чем Жуковский. Сходное, то, что сейчас называют структурой,— это не общие места — это выработанные отдельные узлы произведения, сопоставление их создает новую конструкцию.

Пушкин говорил, что все слова находятся в словаре, но тем не менее писатель создает новое.

Это слишком широкое понимание слов «влияние» и «заимствование» в руках Эйхенбаума часто приносило пользу; он необыкновенно сочно показывал литературную эпоху, в которой действует художник. Разбирая Толстого в первом томе, написанном в 1928 году, Борис Михайлович точно указывает, что повесть П. Кулиша о детстве похожа на «Детство» Толстого. Сам Толстой записывает в дневнике 29 сентября 1852 года: «Читал новый Современник. Одна хорошая повесть, похожая на мое Детство, но неосновательная»[1]. Б. Эйхенбаум считает, что обе повести похожи на Диккенса (стр. 93). Разбирая «Кавказские рассказы», он пишет о военных очерках, о «Записках об Аварской экспедиции» Я. Костинецкого, указывает на сходство рассказа Толстого «Два гусара» с вещами Теккерея; говоря о Наполеоне, вспоминает Прудона, афоризмы Погодина; говорит о влиянии Урусова, о влиянии Ж. де Местра, о лубочной литературе дает материал большой важности и в основном безошибочный. Но четкость контура самого произведения Толстого, его «отдельность», сознательная выделенность из литературы, которая вызывала даже возражения современников, отмечается мало.

---

[1] Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений в 90 томах, т. 46. М., Гос. изд-во художественной литературы, 1949, стр. 143. Далее по этому изданию.

Эта ошибка не случайна.

В «Войне и мире» есть и использование построений «старого семейного романа» и использование того, что Толстой называл «военным» романом. Но семейный роман традиционно кончался свадьбой, которая получалась в результате счастливых случайностей, а задерживалась традиционными препятствиями, например тем, что жениха подозревают в неверности.

Толстой сознательно разбивал структуры и сознательно начинал роман, такой, как «Семейное счастье» или «Анна Каренина», с того, что брак уже состоялся.

Это было принципиальным созданием иной структуры.

Толстой писал в предисловии к «Войне и миру»: «Мне невольно представлялось, что смерть одного лица только возбуждала интерес к другим лицам, и брак представлялся большей частью завязкой, а не развязкой интереса» [1].

Начало и конец у Толстого другие, хотя люди у него женятся и умирают, но это фабульные факты. Композиционное значение другое.

«Смерть Ивана Ильича» начинается с того, что сам Иван Ильич уже умер — он труп.

Жена хлопочет о пенсии, но смысл произведения, направленность интереса состоит не в том, умрет или не умрет Иван Ильич, и не в том, какую пенсию получит его жена, а в том, почему жизнь Ивана Ильича «была самая простая и обыкновенная и самая ужасная» [2].

Жизнь Пьера Безухова после свадьбы и жизнь княжны Марьи, когда она стала женой Николая Ростова,— это новая завязка, новая коллизия и разочарование, но первоначально Толстой в романе, задуманном под названием «Декабристы», показал старика Пьера и старуху Наташу; они были уже предназначены для новых разочарований, для видения через них эпохи, жизни России после крымского поражения.

Старое существует в Толстом, в нем существует вся предшествующая ему литература, и анализ этого необ-

---

[1] Л. Толстой, т. 13, стр. 55.
[2] Л. Толстой, т. 26, стр. 68.

ходим, но для понимания произведения важно прежде всего: что делал сам автор; что он изменил в художественном творчестве; что нового показал.

Борис Михайлович показывал самые неожиданные источники произведения; шел на анализ низших жанров; показывал, как изменяется само понятие литературного факта, сам материал литературного произведения. Он разрабатывал такие темы, как «Толстой и Поль де Кок» — статья была напечатана в «Западном сборнике» в 1937 году. Она очень интересна. Все указания, точные соотнесения работы над «Анной Карениной» с романами Дюма-сына интересны, но в них нет, при указании сходства, указаний на изменения функций. К этому пришел Эйхенбаум в третьем томе, который дописывался в осажденном Ленинграде.

Я эту работу видал, она была потом закончена в блокадную злую зиму.

Борис Михайлович положил рукопись в портфель; при эвакуации повесил портфель на шею, но грузовик, на котором ехали беженцы из Ленинграда, испортился.

Эйхенбаум долго стоял на льду и потерял рукопись, как — неизвестно. Целиком ему восстановить ее не удалось. Архив сгорел. По памяти восстановлены отдельные главы, в них самое существенное — глава об «Анне Карениной».

Научные открытия никому не достаются по наследству; до них надо доходить самому великим и горестным путем.

Очень меня огорчают те, которые хотят представить Бориса Михайловича Эйхенбаума ученым, остановившимся в своем развитии в 1934 году. Работы Эйхенбаума 1957 года замечательны.

Я говорил когда-то, что в литературе для смены форм используются младшие жанры. Державин еще не печатавшимся поэтом писал стихи и даже письма для своих товарищей по казарме, солдат-гвардейцев, так называемых дворянских недорослей. Смешение торжественного тона с интимным, вторжение быта в высокий стиль стало поэтическим изобретением Державина; он писал «в забавном русском роде».

Но надо сказать, что стиль этот стал литературным

фактом, окреп вместе с победой товарищей Державина по казарме. Лейб-кампанейцы, дворяне, возведшие на престол Екатерину, а перед этим Елизавету, как бы подняли свой жанр — жанр своей песни, своей шутки. Не забудем, что сама Елизавета Петровна писала песни не без налета народности или, во всяком случае, не без влияния разговорной речи.

Те сопоставления, которые приводит Эйхенбаум в своей первой книге о Лермонтове, реальны и точны. Но они не до конца объясняют дело.

Когда Лермонтов писал:

Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник,
Как он гонимый миром странник,
Но только с русскою душой,—

сам факт отмежевания, упоминание о своей душе, мне кажется важнее упоминания имени Байрона.

Поэт всегда имеет предшественников, и всегда его с предшественником соединяет не столько традиция, сколько отрицание.

Речь человека состоит из слов, давно созданных, те слова есть в словарях, а поэты и прозаики изменяются.

Первое время Эйхенбаум, как и я, сопоставлял похожие части в разных системах. Похожее становилось тождественным.

Разговор этот ведется в литературе давно: старое есть у Шекспира, у него нет самостоятельных сюжетов, но произведения его самостоятельны, и самое трудное — понять, почему они так разительно непохожи на то, что кажется источником.

Очень интересная книга о Лермонтове показала необходимость широчайших сопоставлений, а также необходимость анализа несходства сходного. Это трудная работа: надо было быть Некрасовым, чтобы в русле поэзии эпохи Пушкина найти и возвеличить имя Тютчева. Статья Некрасова «О русских второстепенных поэтах» — это великая статья о новом в старом.

На долю Эйхенбаума пришелся труд и слава — нахождение долгими поисками нового Лермонтова, который оказался истинным Лермонтовым.

О ТОМ, КАК В СОВЕТСКОЕ ВРЕМЯ ЗАНОВО БЫЛ ОТКРЫТ ЛЕРМОНТОВ

Шло время. У Эйхенбаума родился сын, назвали его Дмитрием. Борис работал.

О Лермонтове Эйхенбаум написал несколько книг и монографий. И до него, конечно, Лермонтова издавали, изучали, но посмотрим, каким знали Лермонтова и как он был труден для предыдущих поколений, даже для самых крупных людей прошлого, может быть для всех, кроме Герцена и Белинского.

Путь к Лермонтову был труден.

В 1861 году Достоевский писал о Лермонтове, связывая его судьбу с судьбой Гоголя:

«Были у нас и демоны, настоящие демоны; их было два, и как мы любили их, как до сих пор мы их любим и ценим! Один из них все смеялся; он смеялся всю жизнь и над собой и над нами, и мы все смеялись за ним, до того смеялись, что, наконец, стали плакать от нашего смеха. Он постиг назначение поручика Пирогова; он из пропавшей у чиновника шинели сделал нам ужаснейшую трагедию. Он рассказал нам в трех строках всего рязанского поручика,— всего, до последней черточки... О, это был такой колоссальный демон, которого у вас никогда не бывало в Европе и которому вы бы, может быть, и не позволили быть у себя. Другой демон,— но другого мы, может быть, еще больше любили...»

Для Достоевского Лермонтов стоит рядом с Гоголем. Он пишет дальше: «Мы долго следили за ним, но, наконец, он где-то погиб — бесцельно, капризно и даже смешно. Но мы не смеялись» [1].

Гоголю и Лермонтову в этих отрывках, которые я не привожу целиком, уделено одинаковое количество строк, а Гоголь для Достоевского учитель.

Итак, существовало по меньшей мере два Лермонтова: истинный — тот Лермонтов, который дан открыто в его стихах о Пушкине и в других стихах, включенных самим

[1] Ф. М. Достоевский. Полное собрание художественных произведений, т. 13. Статьи. М.–Л., Гос. изд-во, 1930, стр. 50—51. Далее по этому изданию.

Лермонтовым в собрание сочинений,— гениальный Лермонтов «Героя нашего времени», который был небом для Чехова,— и другой, «бесцельный», «капризный».

Почему же Достоевскому кажется, что Лермонтов погиб «даже смешно», почему он называет его «мистификатором»?

В этих строках дана трагедия общественного вкуса и показано, чем должно быть литературоведение.

Грушницким иногда казался читателям Лермонтов, но Лермонтов оказывался демоном и продолжал искушать Достоевского.

Достоевский спорил с Лермонтовым, так как тот был антагонистом идей примирения и смирения.

Когда В. В. Тимофеева (О. Починковская) целый год работала с Достоевским в плохое для него время — в 1874 году (Достоевский был тогда редактором «Гражданина»), однажды Достоевский пришел в редакцию мрачным.

«...Но именно в это мрачно-молчаливое время он только раз обратился ко мне, поднял на минуту глаза от корректуры «Иностранных событий» и проговорил холодным, отрывистым голосом:

— А как это хорошо у Лермонтова:

Уста молчат, засох мой взор.
Но подавили грудь и ум
Непроходимых мук собор
С толпой неусыпимых дум...

Это из Байрона — к жене его относится,— но это не перевод, как у тех,— у Гербеля и прочих,— это Байрон живьем, как он есть. Гордый, ни для кого не проницаемый гений... Даже у Лермонтова глубже, по-моему, это вышло:

Непроходимых мук собор!

Этого нет у Байрона. А сколько тут силы, величия! Целая трагедия в одной строчке. Молчком, про себя... Одно это слово «собор» чего стоит! Чисто русское слово, картинное. Удивительные эти стихи! Куда выше Байрона!» [1]

---

[1] «Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников», т. II. М., изд-во «Художественная литература», 1964, стр. 171.

Достоевский прав. Строки, которой он восхищался, у Байрона нет.

Это строка Лермонтова.

Любимым стихотворением Достоевского был пушкинский «Пророк». Он его читал огненно, вдохновенно. Он считал стихотворение «надземным»: он его прочел на юбилее Пушкина. Это стихотворение как бы присяга Достоевского. Читал он и стихотворение Лермонтова «Пророк».

Он говорил, что в этом стихотворении «есть они!» (они — это нигилисты), или точно он говорил: «Там есть *они*». После подчеркнутого слова *они* Достоевский «прочел с желчью и с ядом:

Провозглашать я стал любви
И правды чистые ученья, —
В меня все ближние мои
Бросали бешено каменья...

И когда дошел до стиха:

Глупец — хотел уверить нас,
Что бог гласит его устами! —

Федор Михайлович покосился на меня, как бы желая поймать — опять! — «дурную», скептическую улыбку» [1].

Для Достоевского Лермонтов — предшественник нигилистов и предшественник его самого, Достоевского.

Этот «мук собор», строка, которую услыхал Достоевский у Лермонтова,— это торжественная строка самого Достоевского, строка, которая могла стоять эпиграфом к главе «Великий инквизитор».

Достоевский понимал Лермонтова глубже других, но от него пытался отгородиться.

Достоевский делал это, веря хорошо составленной, закрепленной многими лжесвидетелями, клевете.

Второй, ложный Лермонтов — дурной снисходительной либеральной традиции. Либеральная критика продолжила заговор против поэта: Лермонтова не только убили в Пятигорске, его неверно истолковали, политически дискредитировали и даже оправдывали убийцу.

---

[1] «Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников», т. II. М., изд-во «Художественная литература», 1964, стр. 174.

Беру благополучный, хорошо эрудированный энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона[1]. Там написано: «Мартынов Николай Соломонович (1816—1876 гг.) офицер, имевший несчастье убить на дуэли Лермонтова».

Статья о Николае Мартынове занимает столбец.

Про Мартынова написано очень сочувственно, хотя и тогда было очевидно, что главное несчастье случилось не с Мартыновым, дожившим до старости, а с убитым Лермонтовым.

Писали, и это было опровергнуто только теперь Ираклием Андрониковым, что будто бы Лермонтов был виноват перед сестрами Мартынова, распечатав письмо к ним.

Были разные Лермонтовы: настоящий Лермонтов и другой Лермонтов. Это очень хорошо видно в письмах Чехова. Он пишет в 1901 году из Ниццы в письме И. А. Тихомирову. Привожу конец письма — это, очевидно, ответ на какой-то запрос актера. Дело идет о «Трех сестрах»:

«Действительно, Соленый думает, что он похож на Лермонтова; но он, конечно, не похож — смешно даже думать об этом... Гримироваться он должен Лермонтовым. Сходство с Лермонтовым громадное, но по мнению одного лишь Соленого»[2].

Соленый должен быть загримирован вторым Лермонтовым, тем, которого «имел несчастье» убить Мартынов, Лермонтовым, нарисованным клеветниками и либералами.

Академик Н. Котляревский написал книгу «М. Ю. Лермонтов. Личность поэта и его произведения». Второе издание вышло в 1905 году. Рецензия на книгу о Лермонтове написана Блоком в годы первой русской революции, написана с негодованием и точно.

«Лермонтов — писатель, которому не посчастливилось ни в количестве монографий, ни в истинной любви потомства: исследователи немножко дичатся Лермонтова, он многим не по зубам; для «большой публики» Лермонтов долгое время был (отчасти и есть) только крутящим

---

[1] Энциклопедический словарь. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон, т. 18, СПб., 1896, стр. 702.

[2] А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем, т. XIX. М., Гослитиздат, 1950, стр. 18. Далее по этому изданию.

усы армейским слагателем страстных романсов. «Свинец в груди и жажда мести» принимались как девиз плохонького бреттерства и «армейщины» дурного тона. На это есть свои глубокие причины, и одна из них в том, что Лермонтов, рассматриваемый сквозь известные очки, *почти весь* может быть понят *именно так,* не иначе» [1].

Блок говорит, что Лермонтова надо заново понять и что о нем почти нет слов — «молчание и молчание».

Статья Блока, человека сдержанного, яростна. В статье есть такие слова, как «болтовня». Блок говорит об игривом остроумии профессора: книга была поразительна по плоскости либерального мышления. Блок писал:

«Почвы для исследования Лермонтова нет — биография нищенская. Остается «провидеть» Лермонтова. Но еще лик его темен, отдален и жуток. Хочется бесконечного *беспристрастия,* пусть умных и тонких, но бесплодных догадок, чтобы не «потревожить милый прах». Когда роют клад, прежде всего разбирают смысл *шифра,* который укажет место клада, потом «семь раз отмеривают» — и уже зато раз навсегда безошибочно «отрезают» кусок земли, в которой покоится клад. Лермонтовский клад стоит упорных трудов» (стр. 15).

После первой работы о Лермонтове Б. Эйхенбаум положил жизнь на то, чтобы найти «лермонтовский клад». Он уточнил то, что говорил о Лермонтове Герцен, он указал на значение лермонтовского кружка шестнадцати, людей — последователей декабризма; в кружок входил Лермонтов. Он связал Лермонтова с идеями времени и показал в нем «экзальтацию» гражданственности. Он «разобрал шифр Лермонтова».

Увидев в Лермонтове того, кого Достоевский звал «они».

Много есть на свете детективных историй. В них ищут драгоценных кладов, которых никогда не было. Но если бы они были найдены, мы бы в них доли не имели. Советское литературное кладоискательство ищет клады, которые мы получаем. Оно создает карту литературы, показывает настоящее значение стихов и прозы, уточняет

---

[1] Александр Блок. Сочинения в двух томах, т. II. М., Гослитиздат, 1955, стр. 13.

пути людей, дает точное значение слов. Вот на это и тратится жизнь людей.

У Эйхенбаума были ученики. Первым назову среди них Ираклия Андроникова, который перепроверил факты биографии Лермонтова. Вспомню Э. Герштейн, которая сделала почти невероятное, разобравшись в мусоре гофмаршальских журналов, которые велись при дворе на странной смеси языков.

Из намеков, иносказаний мы узнали, что Лермонтова боялись, его считали возможным организатором сопротивления. Мы узнали, что Дантес не случаен, и Лермонтов знал, что он делал, когда определял толпу, убившую великого поэта.

Самое замечательное у учеников Эйхенбаума, что они разные, они сохранили свою индивидуальность. Они многому научились у Эйхенбаума.

Эйхенбаум научил видеть в Лермонтове не случайного человека, не озлобленного поэта, а бойца, пафос которого был всем необходим.

Б. М. Эйхенбаум — ленинградский профессор: в этом его слава: он не одинок и не мог быть одиноким.

Старость не была для него преградой; он находил новые материалы, которые его переубеждали; первым понял, какие люди окружали Лермонтова, показал его место как преемника декабристов, идущего вперед; построил истинный образ Печорина и преодолел те предрассудки о человеке с «дурным характером», которые мешали понять человека с «широким кругозором».

ГОРОД БЕЗ ДЫМОВ

Дом писателей в Ленинграде стоял на канале Грибоедова.

Теперь писательских домов в городе много.

Тот старый был надстройкой над огромным домом для служащих царского двора, певчих.

Длинные коридоры. Лестница на пологих арках.

В квартире Б. Эйхенбаума комнаты окнами выходи-

ли на двор, с дверьми в коридор. В коридоре книги. В кабинете Эйхенбаума проигрыватель, книги и очень много граммофонных пластинок в строгом порядке.

В этой квартире Борис пережил великую блокаду Ленинграда.

Город был тесно сжат. У него исчезли окрестности.

Над городом не было дымов; заводы и фабрики стали.

Город держался артиллерией.

Был Кронштадт, были вмерзшие в лед корабли.

Примерзнув к белой аорте Невы, умирал в венце разрывов и не умер город.

Борис жил с женой, дочерью и внучкой. У дочери умер в блокаде муж; сын был в пехоте под Сталинградом; он не вернулся.

Пока его ждали. Верили, что письма пропадают в пути.

Борис писал книгу о Толстом.

В двух первых томах Эйхенбаум убедительно и необыкновенно широко показал литературу, современную Толстому.

Определял методы отбора чтения Толстого и глубину впечатления от книг.

Все было ново и достоверно.

Уже говорилось о превращении, о том, как сходное становится несходным, личным, жизненно принадлежащим.

Если не писатель, а воробей попадает на мороз, то он топорщит перья, подбирает под себя лапки; он существует в морозе, противопоставляет свое внутреннее тепло окружающей среде. Тем более борется писатель, тоже существо теплокровное.

Отдельность, отделенность, единичность — черта всего живого, хотя все живое и связано — все целиком.

Большой писатель единокровен народу, но кровь у него своя, а не полученная вливанием и влияниями.

Б. Эйхенбаум был самоотверженно добросовестен. Строчка его вбирала иногда месяц работы, но автор всегда не считал ее дописанной.

Покрылись инеем стены квартиры. Ожили зевы старых печей — они начали снова пожирать книги.

Б. Эйхенбаум жил жизнью осажденного Ленинграда. Писал книгу, ходил в столовую в Доме Маяковского на Неве. Ел дрожжевой суп. Менял вещи на крупу. Ждал писем с фронта. Слушал радио.

Работа была приготовлена годами — накапливались карточки, делались и опровергались сопоставления.

Б. Эйхенбаум обладал высоким умением, читая каждый раз, читать заново. Он умел не торопиться, тратить бесконечно много времени, а уверовавшись в находке, работать так, как будто работа только что начата.

Карточки в его картотеке не черствели.

И сейчас он работал быстро, может быть, первый раз в жизни, торопясь.

Смерть была рядом — в квартире, в академической библиотеке, в столовой Дома Маяковского у Невы.

На стенах Ленинграда были сделаны масляной краской крупные надписи: которая из сторон улиц особенно опасна во время обстрела.

Замаскированы были купола Исаакиевского собора и Адмиралтейская игла. Город обстреливался по точным картам.

Обстреливались трамвайные остановки, мосты. Осколки звенели на улицах, заросших травой или покрытых сугробами.

Длилась зима. Водопровод давно стал. Не было газет. Сообщения передавало только радио; между сообщениями радио передавало стук метронома: воздушная тревога!

Стучало сердце города: он еще жив.

Немцы зимой объявили, что они такого-то числа войдут в Ленинград.

Город лежал засыпанный снегом. Узкие тропинки пробиты были на широких, как будто забытых улицах — они были как лесные тропинки.

Мне рассказывала Ольга Берггольц.

— Помещение радио,— говорила она,— находилось на улице Ракова, это недалеко от Невского, от Публичной библиотеки, против Манежа, в котором в апреле тысяча девятьсот семнадцатого года Ленин выступал с речью.

Утром к нам пришел Борис Михайлович Эйхенба-

ум. Идти ему было трудно — надо перейти канал Грибоедова, миновав несколько кварталов города. Эйхенбаум попросил, чтобы ему дали микрофон,— он хотел говорить с немцами. Он сказал:

«Я старый профессор, сын мой Дмитрий на фронте, зять умер, живу с женой, дочкой и внучкой в одной комнате. Пишу книгу о Толстом. Вы его знаете — он автор «Войны и мира». Я знаю, что вы боитесь Толстого, что вы читали эту книгу о победе после поражения.

Я пришел сюда от своего стола с замерзшими чернилами, чтобы сказать вам, что вас презираю. Культуру можно опровергнуть только культурой. У нас тоже есть пушки — пушки не доказательство. Вы не разрушите нашу культуру, вы не войдете в наш город».

Пленки речи не сохранилось: ее пересказывают по памяти.

Борис Михайлович ушел домой. Он шел мимо домов, в которых были заложены кирпичом окна; на углах в домах были дзоты.

Город был жив и мертв.

Борис Михайлович шел по старой Итальянской улице, прошел мимо Филармонии, перешел мостик на канале Грибоедова, вошел в дом, поднялся по холодной лестнице с бесконечным количеством обледенелых ступеней: воду приносили домой ведрами.

Прошел бесконечные скрипучие полы узких коридоров, открыл примерзшую дверь своей квартиры и вошел в холод жилья.

Он остался жив: его вывезли через лед Ладожского озера на грузовике вместе с женой, дочерью и внучкой. На шею профессор повесил портфель с рукописью третьего тома книги о Толстом. Дорога долгая, снежная, зимние тучи и немецкие самолеты висели над головой.

Когда Борис Михайлович и его семья добрались до дыма первой железнодорожной станции, оказалось, что рукопись потеряна: порвалась веревка, на которой висел портфель.

После Б. Эйхенбаум читал лекции в Саратове, куда эвакуировался Ленинградский университет.

Черновики в Ленинграде пропали.

ПРОФЕССОР УХОДИТ

Приближался сороковой год преподавания в университете.

Издавались тома юбилейного Толстого. В издании принимал участие и Эйхенбаум. Он занимался драматургией, писал статью о «Гамлете» и восстанавливал утраченный конец книги о Толстом, многое перерешая.

Б. Эйхенбаум разбирал свой архив. Многое во время блокады и отсутствия профессора в Ленинграде сгорело.

Надо было начинать сначала продолжение книги о Толстом.

Умерла жена. Подрастала внучка.

Профессор продолжал книгу, на которую еще не имел издателя. Он начал сначала.

Для научной работы необходимо устанавливать точную терминологию.

Давно работал Эйхенбаум над стилем Ленина и его статьями о литературе. В 1924 году напечатал он в первом номере журнала «Леф» статью «Основные стилевые тенденции в речи Ленина».

Занимаясь Толстым после войны, исследователь пришел снова к статьям Ленина.

Он устанавливал, что значат слова Ленина о том, что «надо уметь *поднимать* стихийность до сознательности» [1].

В статье «Л. Толстой и его эпоха» Ленин рассматривал учение Толстого как явление, порожденное периодами 1862—1904 годов, как «эпоху ломки», «...которая могла и должна была породить учение Толстого — не как индивидуальное нечто, не как каприз или оригинальничанье, а как идеологию условий жизни, в которых действительно находились миллионы и миллионы в течение известного времени» [2].

Профессор объяснил значение выражения Ленина: «Учение Толстого безусловно утопично и, по своему содержанию, реакционно в самом точном и самом глубоком значении этого слова» [3].

---

[1] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, изд. 5-е, т. 5, стр. 363.

[2] Там же, т. 20, стр. 103.

[3] Там же.

Он нашел это выражение в другой работе Ленина — «К характеристике экономического романтизма», «где речь идет об «утопичности» и «реакционности» (именно в таком сочетании) теорий Сисмонди и Прудона».

К слову *«реакционный»* Ленин сделал следующее примечание: «Этот термин употребляется в *историко-философском* смысле, характеризуя только *ошибку* теоретиков, берущих в *пережитых* порядках образцы своих построений. Он вовсе не относится ни к личным качествам этих теоретиков, ни к их программам. Всякий знает, что реакционерами в обыденном значении слова ни Сисмонди, ни Прудон не были. Мы разъясняем сии азбучные истины потому, что гг. народники, как увидим ниже, до сих пор еще не усвоили их себе» [1].

Мы живем не только в нашей стране, мы живем вместе с нашей страной. Наше поколение не поколение людей, которое было послано встречным в иную сторону, потому что они заблудились. Такой способ исправления ошибок принадлежал Сальери. Сальери переменил дорогу, потому что это ему посоветовали, но он отравил гения, завидуя его дороге.

Время, когда работали Тынянов, Эйхенбаум, Е. Д. Поливанов, Якубинский и многие другие, было временем исследователей, а не последователей. Мы делали долгие вещи. Мы отрицаем старое, а не отрекаемся от него. Это большая разница.

Вся работа Б. М. Эйхенбаума представляет собой неразрывное целое.

Он болел. На сердце появились рубцы. Но Б. Эйхенбаум еще молодо выглядел. Ходил на концерты, а дома дирижировал, стоя перед пластинками. Он очень любил классическую музыку, хорошо ее знал. Он жил в музыке, хотел написать историю оркестра и историю смены музыкальных инструментов.

Он писал о том, как появляются новые инструменты: они сперва оцениваются и осуждаются по характеру тембра.

---

[1] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, изд. 5-е, т. 2, стр. 211.

Так относится Платон к флейте, так оценивали когда-то скрипку. Так спорили с саксофоном. Потом инструменты входят по-новому в оркестр, давая дополнительную краску.

По-разному находит или не находит новое и спорное свое место в общем развитии искусств.

Надо быть принципиально бережливым.

У Эйхенбаума был друг — поэт, способный; он был и прошел — исчерпался; начал писать скетчи.

Он был уже стар. Устроили поэту вечер в Доме Маяковского на Неве. Вступительное слово собирался прочесть один нестарый актер, который понемногу становился эстрадником и этим прославился. Актер не приехал на выступление. Поэт позвонил Б. Эйхенбауму и попросил выручить его. Он сказал:

— Если вечер не состоится, я умру.

Скетчи не были близки старому ученому, но он был верным другом.

В Доме Маяковского Борис выступал, может быть, сто раз. Он верил, что сладит с чужой аудиторией. Сел наспех работать, подобрал примеры о значении жанра короткой пьесы, о смысле ее.

Внимательно прочел и переосмыслил Эйхенбаум бедные скетчи, умело написанные, написал короткое выступление о значении морали, значении повторений простых моральных правил и о том, как и это может стать явлением искусства.

Когда Эйхенбаум вышел на сцену вместо актера, вздох разочарования раздался в публике. Он часто выступал перед молодыми матросами, студентами, красноармейцами; он умел мыслить во время выступления. Это было его наслаждение: он дирижировал залом, доводя мысль до ясности.

Но он попал в чужой зал.

Он говорил — зал скучал. Окончил — молчание.

Профессор сошел в молчаливый, обиженный зал и сел в первом ряду.

Открылся занавес. На сцене начался скетч.

Борис Михайлович обернулся к дочери и сказал:

— Какой глупый провал!

На сцене уже играли, произнося немудрящие слова.

Вдруг артистка остановилась и прыгнула в зал: профессор сидел в кресле мертвым.

Для настоящего сердца художника случайной работы нет.

Сердце готовилось поднять тяжесть.

Штанга оказалась пустой.

Жертва оказалась ненужной.

Сердцу было семьдесят три года. Оно выдерживало удары, но оно было истрепано тремя инфарктами.

На гражданской панихиде говорили о заслугах покойного.

Хоронили на новом кладбище Выборгской стороны.

Вороны сидели на голых ноябрьских березах.

Желтый гроб блестел лаком у глины серой могилы.

Нас осталось мало, да и тех нет,— как печально говорил Пушкин.

Шли люди вместе — разбрелись.

Был спор и бой, как свадьба.

Были работы, как бой, как пир.

Но кровавого вина недостало.

Смерть не умеет извиняться.

Вот и старость прошла. Вороны крыльями покрывают бой.

Смерть сменяет ряды людей; она готовит новое издание, обновляя жизнь.

Сохраним память о работе.

Об единстве

НАТЯНУТАЯ ТЕТИВА

Существует древний философ, имя которого Гераклит, а обычный эпитет «темный». Гераклит «темен», потому что он говорил главным образом о противоречиях. Гераклит «темен» и потому, что он сохранился только в отрывках и неточных цитатах.

В диалоге Платона «Пир» один из собеседующих говорил о противоречиях — о «противоположных» и «враждебных» началах.

«Что касается музыки, то каждому мало-мальски наблюдательному человеку ясно, что с нею дело обстоит точно так же, и именно это, вероятно, хочет сказать Гераклит, хотя мысль его выражена не лучшим образом». Далее Платон говорит: «...раздваиваясь, единое сохраняет единство, примером чего служит строй лука и лиры»... Вероятно, мудрец просто хочет сказать, что благодаря музыкальному искусству строй возникает из звуков, которые сначала различались по высоте, а потом друг к другу приладились»[1].

В комментарии к переводу В. Асмус говорит: «Имеется в виду сохранившийся текст Гераклита: «Они не понимают, как расходящееся согласуется с собой: оно есть возвращающаяся к себе гармония, подобно тому как у лука и лиры»[2].

Эти мысли в отрывках повторялись много раз.

Вот эти несомненно «темные» места имели много толкователей. Люди, которые его толковали, таковы, что мы можем им поверить.

Было во что всматриваться.

Если мы всмотримся сами, то увидим, что противоположности, направленные в разные стороны, как бы уравновешивают сами себя.

---

[1] Платон. Избранные диалоги. Перевод с древнегреческого. М., изд-во «Художественная литература», 1965, стр. 136.

[2] Там же, стр. 423.

Остающаяся, рожденная противоположением энергия существует в каждом художественном произведении и в обломке художественного произведения; если оно остается произведением, оно рождает новое единство.

Палка, трость — единство. Это «одна палка». Струна, жила, тетива — это единство. Согнутая тетивой палка — это лук.

Это новое единство.

Это единство представляет собой первоначальную модель художественного произведения.

Эту мысль можно пояснить другим отрывком из диалога «Федон»:

«...сперва рождается лира, и струны, и звуки, пока еще нестройные, и лишь последним возникает строй — и первым разрушается» (стр. 377).

Гармония лука — это согнутая палка, согнутая тетивой; гармония лука — единство и противоречие.

Это кинетическая энергия, которая готова стать динамической.

Об этом, разбирая Гегеля, писал Ленин в «Философских тетрадях».

Ленин в «Конспекте книги Гегеля «Лекции по истории философии» выписывает и комментирует:

«Аристотель говорит («De mundo», глава 5), что Гераклит вообще «связывал целое и нецелое (часть)», ...«сходящееся и расходящееся, созвучное и диссонирующее; и из всего (противоположного) будет одно, и из одного все».

Платон в «Симпосионе» приводит взгляды Гераклита (между прочим, применительно к музыке: гармония состоит из противоположностей) и выражение, что-де «искусство музыканта соединяет различное».

В. И. Ленин, конспектируя лекции Гегеля по истории философии, подробно остановился на анализе Гераклита.

Гераклит «связывал целое и нецелое (часть)», ...«сходящееся и расходящееся, созвучное и диссонирующее»...»

Ленин выписывает из Гегеля слова: «...различное есть сущность гармонии;

«Эта гармония как раз есть абсолютное становление, изменение,— не становление другого, сейчас одно, а затем другое. Существенно то, что каждое отличное, особое отлично от какого-либо другого, но не абстрактно от какого-либо другого, а от *своего* другого; каждое существует лишь постольку, поскольку в его понятии содержится его другое»...» [1]

Очень верно и важно: «другое», как *свое* другое, развитие в *свою* противоположность.

Попытаюсь обобщить сказанное мною, не считая пока это формулировкой.

В сходном-предвиденном отмечается новое — «свое — чужое». Сигнал — черта, подчеркивающая снятие прежней целостности,— оказывается главным содержанием нового сообщения.

В результате создается новое — отличное, отделенное от «своего другого», которое в нем содержится.

Несходство нуждается в сходстве для того, чтобы передать «свое», создать свою выделенную систему.

Закрепленные формы в искусстве живут изменениями.

Законы, определяющие значения частей в предвиденных контекстах, в дальнейшем я буду называть «конвенциями», то есть условиями, известными и автору данной системы сигналов и тем, кто воспринимает. Одна измененная черта сходного своею несходностью, разным образом даваемой, может изменить всю систему.

Несходство сходного по-своему экономно, так как оно, не уничтожая системы, делает ее частью нового сообщения.

Троп — необычное употребление слова — не уничтожает обычное, более постоянное значение слова-сигнала,

[1] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, изд. 5-е, т. 29. Философские тетради, стр. 235.

троп — новое увиденное в обычном, сознание несходства сходного.

Образ-троп — частный случай построения новой модели при помощи анализа — несходства сходного.

ЦЕЛОЕ И ОТДЕЛЬНОЕ

Мы ощущаем как нечто целое, «законченное» и отрывки произведений, оставшиеся от античного поэта, и Венеру Милосскую, лишенную рук, и оборванное на середине фразы произведение Стерна, и внезапно, в момент высокого напряжения, остановленного «Евгения Онегина», и «Мертвые души», и трилогию «Детство», «Отрочество», «Юность» Толстого,— хотя «Юность» кончена, но продолжение обещано. «Долго ли продолжался этот моральный порыв, в чем он заключался и какие новые начала положил он моему моральному развитию, я расскажу в следующей, более счастливой половине юности». О работе над продолжением есть записи, но вещь не кончена.

Не кончены «Казаки», не кончено «Воскресение». У Достоевского «не кончено», несмотря на обещание продолжения, «Преступление и наказание». Неоконченных, но до конца выявленных вещей в классической литературе много.

Есть вещи, которые кончены, но редко дочитываются,— среди них «Божественная комедия» Данте.

Большей законченности мы ждем от произведений драматургии. В них выработались каноны завершения — смерти и свадьбы.

Законы драматургии казались железными. Уже самое начало представления отделяло драматургические произведения сценой, хорами и ожиданием зрителей.

У древних было иное представление о целостности. Повторяю.

Для Аристотеля «отдельное» — это целое: «А *целое* — есть то, что имеет начало, середину и конец. Начало — то, что само не следует по необходимости за другим, а, напротив, за ним существует или происходит, по закону

природы, нечто другое; наоборот, конец — то, что само по необходимости или по обыкновению следует непременно за другим, после же него нет ничего другого; а середина — то, что и само следует за другим, и за ним другое»[1].

Здесь целое — это прежде всего миф — фабула в аристотелевском понимании этого слова. Но фабула развернутая, например, в трагедии или в эпопее, конечно, представляя собой целое, не единственное целое и внутри само распадается на свои целостности, которые могут быть не только расположены в новое большее целое, но и могут быть выделены и сравниваемы сами по себе. Например, список кораблей, данный в «Илиаде», представляет собою некоторое целое. Так этот список представлял себе или, вернее, ощущал Мандельштам в стихах:

> Бессонница. Гомер. Тугие паруса.
> Я список кораблей прочел до середины.

Но и в этом списке есть куски, которые представляют собою, будучи выделенными, некоторое целое и могут быть оценены и сравниваемы.

Осип Мандельштам читал список кораблей не только для того, чтобы заснуть. Для него это описание было нечто целое. Вероятно, таким оно и было для певцов-создателей. Список кораблей давал представление о всей Греции, о силах, которые собирались вокруг Трои, о взаимоотношениях этих сил. Количество кораблей обозначало степень участия отдельных царей в этом бою.

Но в то же время это описание представляет собой и самостоятельное произведение, часть которого тоже может быть воспринята как самостоятельная. При помощи стилистического напряжения.

Среди кораблей было три, приплывших с острова Симы.

Вот что о них говорит Цицерон:

«Все привычное низменно и поэтому не вызывает удивления. Гомер и Нирея, личность незначительную, и его военные средства, бывшие довольно ничтожными,— три корабля и немногих людей — возвеличил и сделал из

---

[1] Аристотель. Поэтика. М., Гослитиздат, 1957, стр. 62 — 63.

малых большими, употребив двойную и смешанную фигуру, анафору и разделение:

Три корабля соразмерных приплыли от острова Симы,
Вслед за Ниреем, потомком Харопа царя и Аглаи,
Вслед за Ниреем, который из греков, пришедших под Трою,
Всех был прекрасней лицом, кроме славного сына Пелея.

Анафора имени выдвигает Нирея, а расчленение производит впечатление множества средств, хотя они состоят всего из двух или трех предметов. И хотя он упоминает в своей поэме Нирея только один раз, мы помним его не хуже, чем Ахилла или Одиссея, которые упоминаются чуть не в каждом стихе. Причина этого — сила фигуры. Если бы он сказал «Нирей, сын Аглаи из Симы, привел три корабля», это равнялось бы умолчанию о Нирее»[1].

Анафора здесь способ выделения.

Вообще анафорой называется созвучие начал. Имя Нирея занимает одинаковое место в двух строках. Этим оно подчеркнуто и выделено. И хотя весь отрывок состоит из четырех строк, но они дают если не образ, то обозначение, знак, который мы запоминаем. Знак повторен, усугублен. Имя не упомянутого в бою героя запоминается очень крепко. Имя, дважды подчеркнутое, дает нам и представление о том, что людей на корабле Нирея было много и были они разными, дает как бы глубину сцены, хотя оно как бы и несущественно.

Анафора делает частичное целым.

Отдельное бытие этой строки основано на том, что в старину называлось словорасположением, оно создано движением стиха, стихотворным напряжением.

Мы тут можем говорить о том, что напряжение это ведет к тому, что мы как бы удивляемся, как бы закрепляем какое-то явление. Мы испытываем его как бы нагруженным. Мы слышим звук тетивы натянутого лука.

В литературе «отдельное» часто воспринимается как «целое», если отдельное выделено — напряжено.

---

[1] «Античные теории языка и стиля». Под редакцией О. М. Фрейденберга, М.,— Л., ОГИЗ, 1936, стр. 277.

В ЧЕМ ОСОБЕННОСТЬ ИСКУССТВА И ЧТО ТАКОЕ ЕДИНСТВО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В качестве основы художественного произведения иногда выдвигают вообще образность. Но что такое образность — неизвестно. Под словом «образ» понимают и особый способ изображения, художественность описания: одновременно говорят про «образ Татьяны» или «образ Онегина». То есть под образом понимают человека, изображение. Слово «образ» — это тоже образ.

Это не точное определение — не термин.

Если взять академический словарь пушкинского времени, то мы увидим много противоречивых определений слова «образ».

Приведу разные толкования из 4-й части словаря Академии Российской, изданного в 1822 году (стр. 106—107).

Вот перечисление некоторых значений слова «образ»:

«Наружный вид. Изображение или подобие какого лица. Пример. Способ, средство. Порядок, расположение мыслей».

Мы, например, говорим, что это дело было сделано «таким образом». «Содержание, сущность».

Метод искусства один, он не меняется во время хода создания произведения.

Выберем одно из значений слова «образ». Явления искусства переходят одно в другое.

Каков же «порядок» искусства?

Искусства разнообразны, хотя, очевидно, чем-то связаны.

Слово «образ» как «подобие», «изображение», в общем, подходит для живописи, для скульптуры, но совершенно не подходит для архитектуры, для музыки. Мало подходит и для танца, хотя тут мы можем говорить, что образ здесь — «способ танцевать».

Но еще старые теоретики говорили, что понятие «образ» мало подходит к лирической поэзии, потому что лирическая поэзия не изображает что-нибудь, а передает чувства, которые сами по себе могут и не иметь изображения.

Осложняя вопрос, или, вернее, обнаруживая слож-

ность вопроса, мы увидим, что образность не ясна и в таком вопросе, как физика, хотя она имеет свои «способы — средства». Конечно, физик мыслит, каким-то образом представляя, закрепляя мысль.

Но как он представляет, мы не точно знаем.

Мы считаем ясным, что мыслим словами, но математическое мышление, связанное с реальностью, обычно выражается математическими формулами и не может быть передано другим способом, в том числе и словами. Оно с трудом может быть пересказано, но и пересказанное оно не становится видимым, объемным, представимым.

Альберт Эйнштейн в статье «Творческая автобиография» пишет следующее:

«Для меня не подлежит сомнению, что наше мышление протекает в основном минуя символы (слова) и к тому же бессознательно. Если бы это было иначе, то почему нам случается иногда «удивляться», притом совершенно спонтанно, тому или иному восприятию (Erlebnis)? Этот «акт удивления», по-видимому, наступает тогда, когда восприятие вступает в конфликт с достаточно установившимся в нас миром понятий. В тех случаях, когда такой конфликт переживается остро и интенсивно, он, в свою очередь, оказывает сильное влияние на наш умственный мир. Развитие этого умственного мира представляет собой в известном смысле преодоление чувства удивления — непрерывное бегство от «удивительного», от «чуда» [1].

Таким образом, обычный мир, реально существующий, рождающий все наши познания, в самом факте познания рождает другое, иначе — факт изумления, факт какого-то превосходства своей сущности над нашим знанием.

Это чувство изумления, как говорит Эйнштейн, является первопричиной или одной из первопричин научной мысли.

В статье «Принципы научного исследования» Альберт Эйнштейн пользуется художественными терминами:

---

[1] А. Эйнштейн. Физика и реальность. М., «Наука», 1965, стр. 133.

«Человек стремится каким-то адекватным способом создать в себе простую и ясную картину мира; и это не только для того, чтобы преодолеть мир, в котором он живет, но и для того, чтобы в известной мере попытаться заменить этот мир созданной им картиной. Этим занимаются художник, поэт, теоретизирующий философ и естествоиспытатель, каждый по-своему. На эту картину и ее оформление человек переносит центр тяжести своей духовной жизни, чтобы в ней обрести покой и уверенность, которые он не может найти в слишком тесном головокружительном круговороте собственной жизни» (стр. 9).

Мы встречаемся с понятием модели, с понятием подобия, с понятиями построения иного мира. Причем эти построения создаются для понимания того, что мы называем действительностью, для предвидения и открытия возможностей.

То, что создается, отбирается художником из окружающего для построения своей модели действительности,— не простое отражение. Это отражение особого рода. Это отражение, в котором черты воспринятого сопоставляются в своей несхожести.

Делая конспект книги Гегеля «Лекции по истории философии», Ленин выписывает: «Что составляет всегда затруднение, так это — мышление, потому что оно связанные в действительности моменты предмета рассматривает в их разделении друг от друга» [1] — и пишет на полях: «верно!»

Книга, которую вы читаете, написана о том, что литература не область лингвистики, а сама лингвистика не равна науке о всем мышлении вообще.

Аристотель в «Поэтике», говоря о трагедии, пишет: «Установлено нами, что трагедия есть подражание действию законченному и целому, имеющему известный объем, так как ведь существует целое и без всякого объема. А *целое* есть то, что имеет начало, середину и конец» (стр. 62).

Для греческой трагедии это ясно и точно. «Илиада» тоже имеет начало — гнев Ахиллеса на Агамемнона, се-

---

[1] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, изд. 5-е, т. 29, Философские тетради, стр. 232.

редину — последствия гнева и смерть Патрокла. Конца, в сущности, нет — судьба Ахиллеса предсказывается сперва конем его Ксанфом: «...приближается день твой последний!» (Песнь XIX, стих 405), а потом Гектором (Песнь XXII, стих 360).

Есть начало, середина и конец в «Одиссее». В сказках есть и начало и конец.

Сказка часто начинается словами: «Жили-были...» — или словами: «В некотором царстве, в некотором государстве жил-был...»

Этот привычный зачин настраивает слушателя на то, что он входит в особое построение со своими законами.

Есть у сказки свой традиционный конец: «И я там был, мед, пиво пил, по усам текло, в рот не попало».

Сказка кончилась.

Но отрывистость, безначальность или своеобразная «бесконечность» встречаются в искусстве постоянно; они создают стимул к внимательности.

Пушкин начинает «Евгения Онегина» так:

Мой дядя самых честных правил,
Когда не в шутку занемог,
Он уважать себя заставил
И лучше выдумать не мог.

Кто это говорит, почему он это говорит — в этой строфе неизвестно.

Герой выясняется и определяется впоследствии — объясняется появление Онегина в деревне потом.

Это начало нужно. Оно нас заставляет вглядываться в лицо незнакомца. Оно подсказывает, чем занимается Онегин. Оно служит экспозицией появления Онегина в деревне, где он встретился с Ленским и Татьяной.

«Характер» Онегина — загадка для Татьяны.

Любовь Онегина загадка для него самого.

Мы должны разгадать героев, сами вглядываясь в отступления — атмосферу, их окружающую.

«Энциклопедия жизни» романа «Евгений Онегин» соединяет разное: пейзажи сменяющихся времен года, беглые высказывания автора о себе и других.

Крутые повороты строф создают широту и разноплановость повествования.

«Евгений Онегин» — река, берега которой описаны, но она не исследована до конца.

Герой и его место в мире непонятны.

Любовь его прошла неузнанной, и узнавание ее трагично. Любовное разрешение — обычный конец, создающий впечатление цельности,— снято.

Это не случайность. Определяется закономерность.

Понятие цельности исторично и сменяется.

Сказочник из привычных мест, привычных сказочных положений, как бы мы сказали, изменяя их, составляет новую сказку, сам как бы удивляясь на нее. Он строит свой сказ.

Пушкин не последовал ни за Байроном, ни за Стерном.

Дав направление поиска, он оттолкнул от себя традиционное, не содержащее информаций окончание.

Он отвечает другу:

> Ты мне советуешь, Плетнев любезный,
> Оставленный роман наш продолжать
> И строгий век, расчета век железный,
> Рассказами пустыми угощать.

Не будет такого конца, не будет эпилога.

Пушкин избежал ответа. Строгий век его за это упрекал.

Не будет старых вступлений.

Традиционный конец отодвинут — отвергнут.

А. П. Чехов в письмах к брату советовал: «Начни прямо со второй страницы» [1].

В разговорах он был решительнее: «Попробуйте оторвать первую половину вашего рассказа; вам придется только немного изменить начало второй, и рассказ будет совершенно понятен» [2].

Единство произведения не в том, что в нем есть начало, середина и конец, а в том, что в нем создано определенное взаимоотношение частей.

Понятие единства-цельности исторически изменяется.

---

[1] А. П. Чехов, т. XVI, стр. 62.

[2] «Русские писатели о литературе». Л., «Советский писатель», 1939, стр. 443.

ЕДИНСТВО И ГЕРОЙ

Все помнят, что существуют произведения, названные по имени главного героя, например: «Одиссея», «Кандид», «Евгений Онегин», «Рудин», «Анна Каренина», «Клим Самгин», «Василий Теркин». В результате возникает представление, что единство произведения — это единство рассказа про одного или нескольких героев.

Но это представление опровергалось уже давно.

Аристотель в «Поэтике», в главе VIII, говорил: «Фабула бывает *едина* не тогда, когда она вращается около одного [героя], как думают некоторые; в самом деле, с одним может случиться бесконечное множество событий, даже часть которых не представляет никакого единства. Точно так же действия одного лица многочисленны, и из них никак не составляется одного действия» [1].

Мы всегда отбираем события, мы потонули бы в множестве событий даже при едином герое. Молодой Толстой хотел написать «Историю одного дня» и говорил, что если записать все, что переживает один человек, то не хватит бумаги, чернил во всем мире. Эту попытку в огромном масштабе более чем через сто лет повторил Джойс. Для него целое — это связь ассоциаций — путь через их противоречивость. Может быть, потому он дал книге имя «Улисс» — имя путешественника через страны и мифы древности.

Единство этой книги — единство сопоставления сознательных и подсознательных построений; поиски цели сопоставлений.

Особенность книги — в указании на несовпадения при сопоставлениях.

Единство художественного произведения основано на строе.

Мы подходим к понятию единства действия и положения не только событийного ряда, а художественного построения — единства намерения.

Толстой в «Предисловии к сочинениям Гюи де Мопас-

---

[1] Аристотель. Поэтика. М., Гослитиздат, 1957, стр. 65.

сана» перебил описание отдельных построений словами: «Люди, мало чуткие к искусству, думают часто, что художественное произведение составляет одно целое, потому что в нем действуют одни и те же лица, потому что все построено на одной завязке или описывается жизнь одного человека. Это несправедливо. Это только так кажется поверхностному наблюдателю: цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету» [1].

Тут надо сделать оговорку: самобытное нравственное отношение не нужно понимать только как отношение человека с определенной толстовской нравственностью. Говоря про самобытное нравственное отношение, мы уже самим словом «самобытное» определяем, что это отношение данного автора в данной эпохе.

Сам Толстой в этом вопросе колебался. В работе «Что такое искусство» он считал, что произведение только тогда художественно, если основано на нравственности, как ее сам Толстой понимает, на нравственности крестьянской. Толстой далее утверждает, что такая нравственность присуща всякому истинному искусству. Для доказательства этого он пользуется анализом античных теорий литературы, где был термин «калокагатия».

Слово «калокагатия» соединяет понятие «калос» — красота — и понятие «агатос», то есть добрый, хороший. Таким образом, в слове «калокагатия» соединяются и этические и эстетические черты в одной характеристике.

Это не понятие всей эстетики античности. Это понятие иной системы, связанной с утверждением благосостояния, здоровья. Аристотель в «Политике» (книга IV, глава 6, раздел 2) говорит:

«...Люди, обладающие большим имущественным достатком, чаще всего бывают и более воспитаны и более благородного происхождения. Сверх того, по общественному представлению, лишь зажиточные тем самым избавлены от стремления приобретать себе богатство, что ведет за собой совершение стольких несправедливо-

[1] Л. Н. Толстой, т. 30, стр. 18.

стей, а уж одно это упрочивает за такими людьми название «людей во всех отношениях совершенных, знатных» [1].

У Ксенофонта в его «Экономике» рассказывается о беседе Криста Пуло и Сократа об идеальном хозяине. Здесь говорится о некоем Исомахе, человеке, обладающем всеми свойствами калокагатии. Рассказчик — Сократ. Он говорит о хороших плотниках, хороших кузнецах, хороших живописцах, хороших скульпторах и, кроме того, говорит, что к слову «хороший» можно прибавить слово «прекрасный» не всегда, а лишь тогда, когда у человека хорошая душа. Но дальше Сократ говорит о том, что красиво, когда башмаки стоят в ряд, когда плащи хорошо рассортированы; красив вид медной посуды, красив вид у столовых скатертей и даже горшки, расставленные в хорошем порядке, представляют что-то стройное. Каждый сорт имеет вид хора вещей.

Калокагатия — это исправное хозяйство хорошего человека, это то, к чему стремился Левин в «Анне Карениной», и то, чего он не достиг, потому что уклад России менялся и никак не мог уложиться стройно, и калокагатия не получилась.

Значит, калокагатия, на которой основывается Толстой, требуя истинного искусства,— понятие историческое. А Толстой, для которого исправный хозяин, самостоятельный мужик, работающий своими руками, есть всечеловек,— Толстой с этой меркой не мог охватить всего искусства. И поэтому у него происходили все время расхождения. Например, он говорит, что искусство тогда хорошо, когда оно вытекает из религиозного сознания людей. Он утверждает: «Так смотрели на искусство люди древности — Сократ, Платон, Аристотель. Так смотрели на искусство и пророки еврейские, и древние христиане, так же понималось оно и понимается магометанами и так же понимается религиозными людьми народа в наше время» [2].

Это мнение теоретика Толстого.

---

[1] Цитирую по книге: А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков. История эстетических категорий, М., «Искусство», 1965, стр. 107.

[2] Л. Толстой, т. 30, стр. 67.

Красота — это добропорядочность.

Что же получается, если подойти с этой меркой к искусству? Окажется, что Пушкин, который не был «святой человек и учитель добра», а «человек больше чем легких нравов»,— значит, он не создает истинное искусство или не всегда его создает.

В этом Толстой колебался; не изменяя теории, он то принимал, то отвергал Пушкина.

ПРОТИВОРЕЧИВОСТЬ ОПРЕДЕЛЕНИЯ, КАК НЕ ОХВАТЫВАЮЩЕГО ИСТОРИИ

Толстой предвидел возражения, и у него много осталось в черновиках, Толстой там утверждал, что безнравственны, гадки, отталкивающи и скучны «...для самого огромного большинства поэмы Виргилия, Данта, Таса, Мильтона, большая часть драм Шекспира, большая часть сочинений Гёте, последние произведения Бетховена, часть сочинений Баха...» [1].

В других местах в черновиках Толстой пишет, что «...прежде всего необходимо будет устранить все то подобие искусства, которое не заражает, но теперь считается искусством, потому что оно *интересно»*. Дальше начинается список отверженного. «И первым отделом, восхваляемым теперь и признаваемым великим искусством, подлежащим исключению, будет все то древнегреческое восхваляемое искусство с Фидиасом, Венерой Милосской, и, главное, дикими трагиками — Софокл, Эврипид, Эсхил, Аристофан...» [2]. Дальше идет опять перечисление — с Корнелем, Расином, Рафаэлем, Микеланджело. Перечисления многочисленны и дальше продолжаются именами Ибсена, Метерлинка, Верлена, Малларме, а в музыке Брамсом и Рихардом Штраусом.

Говорить о нравственности, о калокагатии в искусстве можно. Но для того, чтобы при этом не выбросить всего искусства, нужно понять, что нравственность явление изменяющееся — историческое. Толстой закрепляет нрав-

---

[1] Л. Толстой, т. 30, стр. 320.
[2] Там же, стр. 357.

ственность одного времени и считает ее мерилом всеобщей нравственности на все времена. Поэтому то, что не укладывается в эти пределы, для него безнравственно. Но он, например, считает, что история Иосифа Прекрасного в книге Бытия нравственна. Он рассказывал ее детям в своей школе, приводил ее в «Азбуке» и приводил ее, конечно, и в истории и в анализе искусства, Иосиф Прекрасный упоминается в статье об искусстве двенадцать раз. Посмотрим же, что он делал.

После того как Иосиф Прекрасный растолковал фараону сон о семи коровах тучных и семи коровах тощих как предсказание о годах урожая и годах недорода, он поступает следующим образом. Фараон скупает хлеб. В главе 41-й Бытия в стихе 49-м написано: «И скупил Иосиф хлеба весьма много, как песку морского, так что перестали и считать, ибо не стало счета». Скупает для фараона. Наступает голод. В главе 47-й рассказано сперва, что фараон через Иосифа продает хлеб за серебро, а все серебро, какое было в земле египетской, внес Иосиф в дом фараонов (стих 14). В стихах 16-м и 17-м покупается скот; в 18-м и 19-м скупается земля; в стихе 21-м говорится про Иосифа: «И народ сделал он рабами от одного конца Египта до другого». И дальше продолжается в 22-м стихе: «Только земли жрецов не купил, ибо жрецам от фараона положен был участок, и они питались своим участком, который дал им фараон, посему и не продавали земли своей».

Весь этот рассказ представляет позднее осмысление процесса, в результате которого земля в Египте считалась собственностью фараона. Но в том виде, в каком это записано в Библии, действия Иосифа — фараонова приказчика — не могут быть, с точки зрения крестьян времен Толстого, осмыслены целиком как калокагатия. Это ростовщическая скупка, это эксплуатация. В системе Библии, в системе того мышления, это было хорошо. Так, Энгельс рассказывает, что в старых сказках человек женится на своей сестре, и это считалось нравственно. Это другая система нравственности. Но мы часто, читая художественное произведение, поневоле принимаем и систему той нравственности, при которой оно было написано.

Самобытность нравственного отношения автора биб-

лейского Иосифа Прекрасного в том, что он изобразил героя стойким, мудрым, но не мстительным.

Его систему нравственности принимали ученики школы в Ясной Поляне. Томас Манн нашел, что земельная политика Иосифа правильна. Скорее, можно сказать, что она хорошо соответствовала времени.

ЕДИНСТВО СТРУКТУР

Теперь вернемся к единству художественного произведения. Это единство — несомненно единство художественного построения, созданное мироощущением творца. Оно пытается создать модели явлений мира.

Художественное произведение монолитно, оно вводит нас в возможности предлагаемых человеческих отношений и не отгораживает нас от прошлого потому, что мы видим правоту не отдельного поступка, а правоту (или неправоту) всей этой системы. Например, мы не замечаем (хотя и читаем об этом), что Пенелопа побуждает женихов делать подарки и принимает от них эти подарки, зная о том, что Одиссей уже приехал и отомстит женихам.

Чем же объясняется непрерывность нашего восприятия искусства, когда само искусство прерывно? Эсхил отрицается Софоклом, Шекспир отрицается Толстым. По словам Ленина, сказанным в год смерти Толстого,— для огромного большинства народа Толстой тогда не был понятен. Но сейчас Толстой понятен. «Анну Каренину» читают все. Самыми непонятными вещами Толстого оказались теперь народные рассказы, которые не читаются.

Мне рассказывал Эйхенбаум. Существует экземпляр трагедии «Ромео и Джульетта», принадлежавший Толстому. Он читает, делая к Шекспиру иронические примечания, доходит до места, где Ромео говорит, что «вся философия мира не заменит Джульетту». Тут Толстой делает какое-то примечание на полях, зачеркивает, делает другое, тоже зачеркивает. Наконец пишет крупно и раздраженно: «очевидно случайная удача».

Он не смог победить правды этих слов. Но он принял

свою определенную эстетическую систему, основанную на определенном мировоззрении, и пытался ее приложить ко всей человеческой культуре, а поэтому вычеркивал большую часть искусства.

Пишу это, чтобы оспорить очень убедительно и гениально выраженную идею цензуры искусства, которую проводил Толстой, оспорить его отношение и методы вычеркивания. Причем нужно сказать, что эти методы менялись, и Толстой сам неоднократно записывал свое восхищение Шопеном и Бетховеном. Гольденвейзер записал высказывание Толстого, что во времена его молодости Шопен был непонятен.

Человек говорит словами, созданными для него, и в этих словах есть отзвуки прошлого, традиции прошлого.

Слова меняются, они рождаются, как листья на деревьях, и осыпаются,— так писал Гораций. Он написал это около Средиземного моря, там, где деревья вечно зеленые. В нашей жизни, в нашем климате листья осыпаются сразу и на другой год появляются другие листья. Но меняются и сами леса. В русском фольклоре говорится, что березы наступали, появлялись за Волгой вместе с русскими. Меняются звери, меняется природа. Но главное, сохраняясь номинативно структурно, жизнь меняется, хотя мы живем, не истребляя прошлого.

Мы в искусстве мыслим отвергая; Библия, и Гомер, и Толстой существуют в нашем искусстве. Говоря антирелигиозное, употребляем сейчас религиозные слова. Это очень видно у Есенина и у Маяковского. Высокий стиль революции взял библеизмы в их опровергнутом виде. Опровергается старый стиль, значение понятий, отвергается ритм, но отвергается не частями, а как переосмысление системы. И для того, чтобы понять стих Маяковского, надо знать стих Пушкина, который существует у Маяковского и, кроме того, освещает Пушкина.

Так, Александр Блок записывает, что, не желая делать этого, футуристы обновили восприятие Пушкина.

«А что, если так: Пушкина научили *любить* опять *по-новому* — вовсе не Брюсов, Щеголев, Морозов и т. д., а... *футуристы*. Они его бранят, по-новому, а он становится ближе по-новому. В «Онегине» я это почувствовал».

Поэт пишет дальше:

«Брань во имя нового совсем не то, что брань во имя старого, хотя бы новое было неизвестным (да ведь оно всегда таково), а старое — великим и известным. Уже потому, что бранить во имя нового — *труднее и ответственнее»* [1].

ПРОТИВОРЕЧИЯ ОБРАЗА

Посмотрим, как изменяется значение какого-нибудь описания, характеристики — смыслового куска. Возьму сейчас пример из японского и китайского искусства. «Одинокое дерево» — понятное смысловое обозначение.

«Одинокий дуб» понятен человеку: он есть в русской народной песне, и в пушкинских стансах, и в «Войне и мире» Толстого.

Но существуют оттенки одиночества.

Поэт XVII века Мацуо Басё противопоставляет дуб вишне:

Стоит величаво,
Не замечая вишневых цветов,
Дуб одинокий.

И таких стихов бесконечно много. Но это не бедность поэзии — это тот выбор, который в данную эпоху сделала поэзия. Это дело структуры короткого стиха, в котором нельзя долго объяснять.

В китайской поэзии крик обезьян в лесу — это обычный знак тоски.

Ли Бо — китайский поэт VIII века — пишет о чистой реке:

Отражение птиц —
Как на ширме рисунок цветной.

И лишь крик обезьян,
Вечерами, среди тишины,

---

[1] Александр Блок. Записные книжки 1901—1920. М., изд-во «Художественная литература», 1965, стр. 198.

Угнетает прохожих,
Бредущих под ясной луной.

Крик обезьян — глушь, безлюдье, это привычный знак леса, он противопоставлен обжитому комнатному: отражению птиц, увиденным как подобие рисунка на ширме. Но «крик обезьяны» становится штампом. Отделяющий от познания, он сам как ширма с нарисованными птицами.

Мацуо Басё пишет:

Грустите вы, слушая крик обезьян.
А знаете ли, как плачет ребенок,
Покинутый на осеннем ветру [1].

Здесь привычному образу противопоставлен образ реальный, строки как будто углубляют друг друга и в то же время уводят поэзию от привычной поэтичности. Обезьяна — реальность и в Японии и в Китае; лицо обезьяны считается карикатурным, но есть праздники, на которых обезьян водят в обезьяньей маске: морда обезьяны подчеркнута повторением и становится маской.

Другой японский поэт, описывая в трехстишии осенний дождь, говорит, что в такую погоду обезьяна мечтает о плаще.

Соломенный плащ— это одежда бедняка. В словах поэта есть ироническая жалость к самому себе. Сопоставление настолько сильно, что сборник стихов, в котором напечатано стихотворение, получил название «Обезьяна в соломенном плаще».

Образы сопоставляются, создавая поэтическую фразу, как бы основу нового сюжета — нового напряжения.

---

[1] Японские трехстишия. М., Гос. изд-во художественной литературы, 1960, стр. 48 и 92. Перевод Веры Марковой.

Образ и загадки

О ЗАГАДКАХ И О ВСКРЫТИИ КОНФЛИКТА В ОБЫЧНОМ

Гегель в «Лекциях по эстетике» сказал, что «загадка принадлежит области сознательной символики...». Что такое разгадка? Разгадка — это получение значения. Загадка — это «...подбор отдельных характерных черт и свойств в знакомом нам раньше внешнем мире, которые, как это бывает в природе и вообще во внешнем, лежат друг вне друга, рассеянно; подобранные черты и свойства располагаются вместе придумщиком таким образом, что благодаря их диспаратности они тем больше удивляют нас. Вследствие этого им недостает субъективного связующего единства...» [1]. Разрозненность признаков не дает сразу решить, какому целому принадлежат все они вместе.

Загадка, скрывая, заставляет перебирать признаки предмета, показывая возможность разнообразного, то есть разноосмысленного их соединения.

Великий реалист Санчо Панса говорил, что он предпочел бы, чтобы ему сначала давали разгадку, а затем загадку.

Но Санчо Панса сам и рассказывал, и разыгрывал, и разрешал загадки.

Его короткое губернаторство само по себе является программой разгадываемых загадок. Загадки и разгадки берутся из фольклора.

Суды Тома Кенти, который по воле Марка Твена из нищих стал королем, тоже являются сводом фольклорных загадок и решениями свободного простака. Великому искусству разгадывания Том научился «во дворе объедков» — в квартале бедноты.

Фольклорные разгадчики загадок, мальчики и мужики, иногда оказываются великими угадчиками, очутившись на холме, в котором зарыт трон великого разгадчика Соломона.

Мы велики или малы не сами по себе, а потому, что иногда мы стоим на фундаменте прошлого.

Задачей в разгадке является обновление значения че-

---

[1] Гегель. Сочинения, т. XII. М., Соцэкгиз, 1938, стр. 405.

рез перестановку признаков. Разгадывая, мы располагаем признаками и радуемся тому, что раньше мы не знали смысла отдельности. Собранная вещь является вещью узнанной. Загадка является предлогом к наслаждению узнавания. Но в загадке обычно есть две разгадки. Первая — прямая, но неверная. Вторая — истинная.

Загадка, которую Сфинкс задал Эдипу, звучала так: что утром на четырех ногах, днем на двух ногах, вечером на трех ногах?

Трудность собирания предложенных признаков и разгадывания этой загадки состоит в том, что и четвероногие и двуногие существа существуют, причем разнообразно: четвероногие — все млекопитающие и некоторые пресмыкающиеся; двуногими являются птицы и человек. Трехногих нет, это путающее предложение. Такими путающими пластинками снабжается внутренность замка, чтобы его отмычками трудно было открыть.

Разгадка говорит — это человек: младенец ходит на четвереньках; взрослый — на двух ногах; старец— как бы на трех ногах потому, что опирается на палку.

Разгадка несколько недобросовестна, потому что палка приравнена к конечности.

Часто загадка имеет две разгадки, причем обе правильны, но одна как бы запретная. Д. Садовников в известном сборнике загадок дает такую характеристику: «Почти все загадки о замке и ключе очень двусмысленны, и некоторые не могли войти в этот сборник. Процент подобных загадок довольно велик, и можно смело сказать, что они принадлежат к числу самых распространенных» [1].

Многие загадки развертываются в целые сказки. Особенно много таких сказок в белорусском сборнике Романова. Встречаются такие загадки и в русской былине. Не узнанная мужем жена задает ему вопрос. Жена переодета грозным послом; она — в мужской одежде. Мужу она задает ряд загадок метафорически-эротических. Он их не может отгадать. Здесь одновременно даются два

[1] «Загадки русского народа». Д. Садовников. СПб., стр. 102—107. Там же, 588—591. Цитирую по книге: В. Шкловский. Теория прозы. М.—Л., изд-во «Круг», 1925, стр. 112.

представления, которые существуют рядом, как бы конкурируют друг с другом и друг друга окрашивают.

Иногда загадки имеют однократную разгадку. Например, Самсон, разорвав льва и потом увидав, что в разорванном туловище льва завелись пчелы и отложили там мед, угостил этим медом родных, а потом загадал филистимлянам загадку: «От ядущего ядомое изыде и от крепкого сладкое».

Ядущее и крепкое — лев; ядомое сладкое — мед. Здесь использована точно форма загадки, но разгадки нет, вернее, она однократна.

Разгадки таких произведений однократны. Так называемые детективные повести — это вообще многоэтажные — многократные загадки. Даются разные улики, которые можно по-разному собирать, начинается подбирание преступника по признакам, по следам. Разгадыванием занимается сперва полиция, и неудачно. Иногда до полиции ложную разгадку дает истинный злодей. Потом начинаются ошибочные разгадки Ватсона, и, наконец, истинную разгадку дает, скажем, Шерлок Холмс.

В большинстве случаев детективные романы, так сказать, внематериальны, они — кроссворды; в них нет истинного содержания, такого содержания, которое есть в фольклорности загадки. Нет семантической окраски разгадок.

Линии разгадывания не сопротивляются, они как бы однозначны: у Агаты Кристи все могут быть убийцами.

Но существует великий разгадыватель. Например, разгадка того, кто убил старика Карамазова — Дмитрий или кто-нибудь другой. Все колеблются. Оказывается, что убил Смердяков, но в какой-то мере виноват Иван.

Могут быть еще другие загадки. Известно заранее и показано, что убийство ростовщицы совершено Раскольниковым. Показано, как он ее убил, что он для этого приготовил. Неизвестно, почему он убил. И это выясняется в рассказе о его статье. Раскольников убивает не потому, что голоден, хотя он и голодный, бедный студент. Он считает, что существуют люди, которые могут совершать преступления, создавая сами оценки своих поступков, и он хочет попробовать — великий ли он человек, самовластный ли человек или нет. И наказание состоит

во внутреннем разочаровании Раскольникова. Он разгадывает себя и одновременно снимает вопрос: существуют ли люди, для которых все позволено. Рядом показан Свидригайлов, который и не сомневался в том, что ему все позволено. Но он стреляется, не выдержав бесполезности разгадки. Все можно сделать, но не для чего.

Возвращаемся к фольклорной загадке. Признаки предмета разбираются, разъединяются и потом собираются после некоторых помех в единое целое. Но целый ряд художественных произведений показывают неправильность обычной разгадки мира. Двери в нем отпираются не так, как должны отпираться. Мир несправедлив, а человечество робко.

Существует очень короткий рассказ Кафки. Человек стоит перед открытыми воротами и не решается войти. Он считает, что наложен запрет на вход. Ворота в конце концов закрываются. Охраняющие ворота сообщают: «Эти ворота предназначались только для тебя».

Человек не выполнил своего основного назначения. Это как бы Раскольников наоборот.

Перейду к более сложному явлению. Напомню тему книги: в ней доказывается, что в основе художественного творчества, в основе всех этапов художественного построения лежат сходные принципы вскрытия противоречий, что художественные процессы разных времен и народов в этом сходны и поэтому нами и понимаемы.

Теперь переходим к рассказам о «Воскресении» Толстого.

Был я мальчиком и искал, где бы мне напечатать первые очень плохие рассказы. Я пришел в одну редакцию, где старый редактор, фамилия его, кажется, Карышев, рассказал мне, что его очень обидел Лев Николаевич Толстой. Лев Николаевич Толстой напечатал «Воскресение», сюжет которого был заимствован, или, как говорил Карышев, похищен, у этого безвестного писателя. Он хотел подать на Толстого в суд, но не было суда, который принял бы его прошение. Все знакомились с обеими вещами, то есть вещью Карышева и вещью Толстого, напечатанной в журнале «Нива»»,— и говорили, что очень похоже, но у вас — плохо, а у Толстого — хорошо.

И мне и, вероятно, читателю известно, что Лев Нико-

лаевич взял основание сюжета не у Карышева, а у Кони, который ему рассказал о молодом человеке, который в качестве присяжного заседателя присутствовал на судебном заседании и обнаружил, что обвиняемая, проститутка,— женщина, которую он сам соблазнил. Тут коллизия такая: человек судит человека, им погубленного, то есть он судит собственное преступление, преступление обыденное.

Обыденное становится трагедией.

Японцы очень непохожи на персонажей Толстого. Они — люди другой расы. Что же их поразило в книге? Не то, что Катюша была проституткой. У них иное отношение к этому роду занятий. Их поразило, что Катюша любила Нехлюдова и отказалась от брака со знатным человеком именно потому, что она любила. Дверь для них открылась на ином повороте ключа; оказалась иной любовь,— не любовь обладания.

Возьмем картину по сценарию талантливого и очень опытного сценариста Евгения Габриловича. Снял хороший режиссер Швейцер, сыграла хорошая молодая артистка. И в двух сериях были уложены почти все события, которые происходили если не у Толстого, то у Карышева. Проститутку играла молодая симпатичная артистка. Ее было очень жалко, обидно, что она совращена. Событийная часть вся идет по роману. Но у Толстого трагедия Масловой и конфликт романа состоят не только в том, что Нехлюдов совратил девушку и сунул потом деньги.

После долгой работы над темой, услышанной от Кони, Толстой уясняет для себя, что Катюша свет, а остальные — тени. Что же освещает сперва непонимание Катюши, а потом ее понимание? Оно освещает: тени — мрак жизни, ложность ее.

Ее судьба — модель бесчеловечного общества, в котором жил и сам Толстой.

Когда-то я создал и ввел термин «остранение».

Остранение часто похоже по своему построению на загадку, то есть прибегает к перестановке признаков предмета. Но у Толстого главная функция остранения — совесть.

Об этом читайте дальше.

Толстой часто освещает вещи, как только что увиденные, не называя их, а перечисляя их признаки. Например, в одном описании он не говорит «береза», а пишет: «большое кудрявое дерево с ярко-белым стволом и ветками».

Это береза, и только береза, но она описана человеком, который как бы не знает названия дерева и удивляется на необычное.

В дневнике в 1857 году, в феврале, Толстой записывает: «Андерсена сказочка о платье. Дело литературы и слова — втолковать всем так, чтоб ребенку поверили».

Здесь говорится о сказке «Голый король». Мир должен быть показан вне привычных ассоциаций: торжественность церемонии не должна скрыть, что во главе ее идет голый человек.

Дальше Толстой продолжает уже в начале марта; дневниковые записи идут друг за другом вплотную:

«Гордость и презрение к другим человека, исполняющего подлую монархическую должность, похожи на такую же гордость и самостоятельность бляди» [1].

Эта запись служит ключом и к пониманию «Воскресения» Толстого. Дело не в том, что Нехлюдов соблазнил девушку и сделал ее этим, в результате, проституткой.

Дело в том, что так называемые порядочные люди, окружающие Катюшу, для Толстого похожи на гордую проститутку; они сравнены с нею и этим изменены в нашем восприятии.

Об этом Толстой написал прямо.

Нехлюдов приезжает в тюрьму на свидание к Катюше. Он поражен:

«Преимущественно удивляло его то, что Маслова не только не стыдилась своего положения — не арестантки (этого она стыдилась), а своего положения проститутки,— но как будто даже была довольна, почти гордилась им».

Толстой подробно развивает это положение.

Губернатор, комендант, мать Нехлюдова, нарисованная знаменитым художником на роскошном портрете, с большим декольте, великосветские дамы, которые кокетничают с Нехлюдовым, педераст, который сидит у гене-

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 47, стр. 202.

рал-губернатора в Сибири, адвокат, люди, к которым прибегает за помощью Нехлюдов, начальник тюрьмы и священник, который совершает никому, и ему самому тоже, не понятную, но как будто бы правильную по привычности церемонию,— все это есть истинные Катюши Масловы; она же — наименьшая проститутка среди них.

Признаки проституции сведены для показа и осуждения мира обыденности.

Художественный образ, взятый как то, что мы называем «тип» (а тип — это знак давления, см. слово «типография»),— это ключевой камень свода, отмеченный особым знаком. Типовой образ этого романа — неправда жизни, незаконная правильность ее; привычность проституирована. «Законное» становится преступным после сравнения его с образом жизни погубленной проститутки Катюши, прозванной в доме терпимости Любовью.

К этому построению, которое я в 1915 году назвал «остранением», Толстой подходил очень издалека. Уже Ерошка в «Казаках» говорит про всю барскую жизнь «фальчь». Долгое время писал Лев Николаевич повесть «Холстомер», в ней от лица лошади рассказывалась человеческая жизнь. И такие вещи, как собственность, любовь, право человека обижать человека,— все оказалось странным и бессмысленным. Вся человеческая жизнь в результате оказалась бессмысленным кладбищем, в котором люди тщательно закапывали уложенные в роскошные ящики гниющие трупы.

Проститутка — наиболее униженный человек в мире. Проститутка — героиня, главная героиня, человек, на котором построена любовная история романа; она разрушила весь окружающий ее мир.

Катюша Маслова привлекательна. Но в первых набросках вещи Толстой хотел показать проститутку с провалившимся носом. Он на это не решился. Это невозможно. Кстати сказать, голубизна белка и цвет глаз, похожий на цвет черной смородины, и то, что глаз косил,— эти детали образа были задуманы уже сразу. Это черты, необходимые для узнавания красивого, трогательного и точного.

Образ, лежащий в основе произведения, многозначен и противоречив, как образ Ахилла, который плачет, когда его обидели; играет на лире, издевается над трупом вра-

та; потом принимает отца врага, угощает его ужином и плачет вместе с ним,— вот такой стереоскопичный, выпуклый герой больше годится для эпического произведения, чем герой силуэтный.

Тут я говорю в пределах одной, правда широкой, конвенции.

Для Буало плач после первой обиды Ахилла — частность только извинительная, о других противоречиях он и не упоминает.

Противоречивость встречается и в русском эпосе, но не в русской сказке.

Противоречивы, и это противоречие лежит в основе композиции, герои Толстого, Достоевского, Горького, но редко у Гоголя.

Гоголь выделяет противоречие авторским голосом.

Противоречив человек.

Но человеком оказывается Акакий Акакиевич только в бреду и став призраком.

ОБ ОТНОШЕНИИ ЗАКОНОВ ПОСТРОЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА К ЗАКОНАМ СЮЖЕТНОГО ПОСТРОЕНИЯ

I

Не думаю я, что сделал сам открытия в теории поэтического языка.

То, что было сделано, сформулировано Львом Якубинским и Юрием Тыняновым.

Я только в начале работы заметил, что не каждый перенос значения слова — троп, и это происходит не потому, что «образ снашивается». Попытался я показать, что есть словоупотребления, которые кажутся образами — метафорами; на самом деле они появились из практической потребности и никогда не стояли в ряду явлений поэтических функций.

С другой стороны, можно заметить, что непоэтические употребления могут стать поэтичными: вообще отношение поэтического языка зависит от установки говорящего; конечно, эта установка должна быть выражена в форме, понятной для читателя.

Поэтичным может стать самое обыкновенное техническое выражение, будучи обновленным. Например, на старых вагонах писали: «40 человек, 8 лошадей», те вагоны были двуосные, небольшие, в них можно было поставить или 8 лошадей, или сделать двойные нары и перевезти 40 человек.

Маяковский в поэме «Война и мир» пишет: «В гниющем поезде на 40 человек только 4 ноги». В понятие «человек» входит человек полноценный, нераздробленный, конечно двуногий. Человек без ног — человек в другом качестве, причем безногий человек — тоже определение, а не поэтический троп. Но вагон, в котором на 40 человек только 4 ноги, сталкивает понятия: человек как предмет подсчета и человек как определенная целостность.

Помещенное в описании войны выражение становится поэтичным.

II

Метонимия — это и выделение части для обозначения целого. При обычном счете метонимия технический прием: когда говорят о стаде в двести голов, то само собой разумеется, что без голов животных не бывает. Но это не только техническое упрощение, но и сознание некоторой приблизительной равноценности отдельных животных в отобранном стаде.

Метонимия в искусстве имеет другое назначение. Это конвенция, к употреблению которой мы так привыкли, что употребляем ее, почти не замечая. Одна редкая, причем смещенная, черта не только заменяет целое, но и изменяет характер ощущения целого и обновляет способы введения целого в круг внимания.

XV строфа седьмой главы «Евгения Онегина» начинается так:

Был вечер. Небо меркло. Воды
Струились тихо. Жук жужжал.

Построение этого двухстрочия отрывистое. В нем три фразы по два слова; фраза в три слова резко перерезана переносом.

Дальше идет замедленная фраза:

Уж расходились хороводы;
Уж за рекой, дымясь, пылал
Огонь рыбачий...

Татьяна идет погруженная в мечты и как бы случайно выделяет черты окружающего. Она рассеянно внимательна. Огонь отмечен, как свет среди сумерек тумана.

Пушкин в опровержении на критику заметил:

«Критику 7-ой песни в «Северной Пчеле» пробежал я в гостях и в такую минуту, как было мне не до Онегина... Я заметил только очень хорошо написанные стихи и довольно смешную шутку об жуке. У меня сказано:

Был вечер. Небо меркло. Воды
Струились тихо. Жук жужжал.

Критик радовался появлению сего нового лица и ожидал от него характера, лучше выдержанного прочих» [1].

Критик нарочно разламывает построение строфы и выделяет жука в список действующих лиц.

Между тем жук обозначает тишину, рассеянность, заменяет многое, но сам по себе не является темой, цельностью, характером.

Жук — это нарочно выделенный звук лета.

Художественное произведение — определенная система, оценка частей которой понятна только в структуре.

Бывают в искусстве спокойные метонимистические построения. Гоголь в статье «О малороссийских песнях» пишет следующее, обобщая и казацкие и женские песни:

«Песни их почти никогда не обращаются в описательные и не занимаются долго изображением природы. Природа у них едва только скользит в куплете; но тем не менее черты ее так новы, тонки, резки, что представляют весь предмет...

Часто вместо целого внешнего находится только одна резкая черта, одна часть его. В них нигде нельзя найти подобной фразы... *был вечер:* но вместо этого говорится то, что бывает вечером, например:

Шли коровы из дубровы, а овечки с поля.
Выплакала кари очи, край милого стоя.

Оттого весьма многие, не поняв, считали подобные обороты бессмыслицей».

---

[1] А. Пушкин, т. VII, стр. 177.

Гоголь подчеркивает, что эти песни кажутся беспорядочными и в них «...обыкновенно те предметы, которые первые бросаются на глаза, первыми помещаются и в песни». Но рядом в предложении говорится о том, что «...из этой пестрой кучи вышибаются такие куплеты, которые поражают самою очаровательною безотчетностью поэзии» [1].

Это слово «вышибаются» является заменой слова «берутся»; оно дает как бы движение выбивания одной черты из целого. Выделенное привычное, сходное становится «вышибающим», поразительным.

В этой небольшой книге я пытаюсь сравнивать явления разных эпох и разных жанров, подчеркивая такие черты, которые их соединяют.

Художник не передает и не может передать явление целиком. Уже обычный счет: «один — два — три — четыре» — дает некоторую прерывистость. Эта прерывистость реальна, и она позволяет нам указать общность одного свойства предметов, на которые мы смотрим, вне их качества. Искусство всегда разделяет предметы и дает часть вместо целого, дает черту вместо целого, и, как бы оно ни было подробно, все равно оно представляет собою как бы пунктир, изображающий линию. Искусство всегда разделяет подобное и соединяет различное. Оно ступенчато и монтажно. Но это не поезд, соединенный из вагонов словосочетаний. Связи подчеркивают разрывы. Мы выбираем отдельные черты, чтобы передать общее. Если мы подробно развиваем какую-нибудь частность, то эта частность опять-таки заменяет общее, передает не столько о своем состоянии, а о значении своего состояния. Мы разделяем повествование на отдельные главы или на отдельные строки, подчеркиваем раздельность строк и ритмом и рифмой. В то же время мы при помощи рифмы возвращаем предыдущее слово и заставляем человека как бы перечитывать предыдущую строку.

Стих характеризуется тем, что мера его возвращается. Возвращение — основа версификации; возвращается ритмическое построение. Человеческое восприятие мира

---

[1] Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений, т. VIII. М., Изд-во АН СССР, 1952, стр. 94—95. Далее по этому изданию.

целиком — это восприятие возвращающееся, сравнивающее, повторяющее движение, выделяющее из незнакомого знакомое. Причем сперва происходит как бы первая оценка, а потом происходит уточнение, как бы примерка этого слова к нашим знаниям.

Если говорить сейчас о новом в моих старых работах, то там были разделены представления о событиях произведения и о сюжете произведения. Сюжет — это не происшествие, которое происходит в рассказе или романе. Сюжет — построение, которое, пользуясь событиями, людьми, пейзажами, сжимая время, увеличивая время или переставляя время, в результате создает некоторое явление, ощутимое, переживаемое так, как этого хочет автор.

Автор создает новую модель мира. Модель, конечно, своеобразно упрощенную, потому что это только часть мира, такая, в которой видны и как бы закончены взаимоотношения явлений.

Явления, которые отбираются в художественном произведении, берутся в каком-то развитии, в переходе от счастья к несчастью, от спокойствия к беспорядку, от чувства одиночества к чувству коллектива. Все это может изменяться в разных вещах по-разному.

В рассказе Чехова «Тоска» чувство одиночества испытывает извозчик, у которого умер сын. Одиночество показано на фоне ночного города. Извозчик хочет разговаривать с седоками. Но он одинок, он — извозчик, не человек для людей, сидящих сзади него. В результате старик подробно разговаривает о своем горе с лошадью: это последний предел одиночества в бесчеловечном обществе.

III

Часто мы считаем, что сравнение делается для того, чтобы придать бо́льшую ясность, бо́льшую отчетливость представлению. Но это неверно. Само по себе сходство всегда является неполным.

В сказке, которую любил Толстой, рассказано, как слепым хотели объяснить, что такое белый свет. Им сказали, что белый свет это как молоко. Тогда они спросили: значит, он льется, как молоко? Им сказали, что белый

свет как снег. Они спросили: значит, он холодный, как снег? Им сказали, что белый свет как бумага. Они спросили: шуршит ли белый свет?

Сравнение всегда совпадает одной только частью. Причем в художественном сравнении и в метафоре сравниваются вещи несходные, то есть такие, сравнение которых является неожиданным.

Я приведу пример из Шекспира. Когда Джульетта ждет Ромео, она сравнивает его с небом и со звездами.

Приди, о ночь, приди, о мой Ромео,
Мой день в ночи, блесни на крыльях мрака
Белей, чем снег на ворона крыле!
Ночь кроткая, о ласковая ночь,
Ночь темноокая, дай мне Ромео!
Когда же он умрет, возьми его
И раздроби на маленькие звезды:
Тогда он лик небес так озарит,
Что мир влюбиться должен будет в ночь
И перестанет поклоняться солнцу.

(Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник)

Сравнение придвигает мир, и мир уже не похож в целом. Эта непохожесть при эмоциональном сближении как бы раздвигает сравниваемые предметы.

В сцене, в которой Ноздрев вместе со своими слугами хочет бить Чичикова, уличившего его в плутовстве при игре в шашки, Гоголь сравнивает столкновение с атакой, с нападением на огромную крепость. Отряд маленький, крепость огромная и хорошо вооружена: «Бейте его!» кричал он таким же голосом, как во время великого приступа кричит своему взводу: «Ребята, вперед!» какой-нибудь отчаянный поручик, которого взбалмошная храбрость уже приобрела такую известность, что дается нарочный приказ держать его за руки во время горячих дел. Но поручик уже почувствовал бранный задор, все пошло кругом в голове его; перед ним носится Суворов, он лезет на великое дело. «Ребята, вперед!» кричит он, порываясь, не помышляя, что вредит уже обдуманному плану общего приступа, что миллионы ружейных дул выставились в амбразуры неприступных, уходящих за облака крепостных стен, что взлетит, как пух, на воздух его бессильный взвод и что уже свищет роковая пуля, гото-

вясь захлопнуть его крикливую глотку. Но если Ноздрев выразил собою подступившего под крепость отчаянного, потерявшегося поручика, то крепость, на которую он шел, никак не была похожа на неприступную. Напротив, крепость чувствовала такой страх, что душа его спряталась в самые пятки».

Сходство тут в том, что Ноздрев зарвался, делает то, что он не может сделать, как бы ни хотел. Он не может бить своего гостя, хотя в его жизни такие случаи бывали; к нему и сейчас приезжают полицейские с бумагой — «извещением, что вы (Ноздрев.—*В. Ш.*) находитесь под судом» за оскорбление какого-то человека розгами.

За этим обиняком стоит факт о незаконном насилии над человеком, законом охраняемым. Но все же сходства нет. Есть наличие столкновения картин запальчивости с указанием их несходства.

Посмотрим сходства и разности, посмотрим несходство сходного в «Илиаде». Возьмем пример из XI и XII песен.

Аякс был героем среди ахейцев, уступая по силе и храбрости только Ахиллесу. Он врубается в ряды троянцев, но тут Зевс ниспосылает на Аякса страх, и тот начинает отступать, «тихо колено коленом сменяя». Его гонят так, как гонят льва сердитые псы и отважные поселяне. Но вот тон сравнения изменяется: Аякс, отступая, отбивается:

Словно осел, забредший на ниву, детей побеждает,
Медленный; много их палок на ребрах его сокрушилось;
Щиплет он ходя высокую пашню; а резвые дети
Палками вкруг его бьют; но ничтожна их детская сила;
Только тогда, как насытится пашней, с трудом выгоняют...

(Песнь XI, стр. 327)

Аякс — упрямый, гордый воин, но сходство его с ослом, забредшим на огород, конечно, неполное, вряд ли ироничное. Тут берутся только элементы неравенства сил, нежелательность отступления.

Другой пример из песни XII еще ярче. Нет ничего более тихого, чем снегопад. Троянцы хотят сжечь флот ахейцев. Флот состоит из небольших судов, вытащенных на берег. Он защищен деревянной стеной. Люди сражаются,

бросают друг в друга камни и стрелы. Бой жарок, бой громок. Говорится о грозных криках. А сравнивается все это со снегопадом в безветрие.

В зимнюю пору, когда громовержец Кронион восходит
С неба снежить человекам, являя могущества стрелы;
Ветры все успокоивши, сыплет он снег беспрерывный,
Гор высочайших главы, и утесов верхи покрывая,
И цветущие степи, и тучные пахарей нивы;
Сыплется снег на брега и на пристани моря седого;
Волны его набежав поглощают; но все остальное
Он покрывает, коль свыше обрушится Зевсова вьюга:
Так от воинства к воинству частые камни летали.

(Песнь XII, стр. 353)

Сравнение делается между несходными предметами или частично сходными.

Возьмем еще пример. Воюют ахейцы с троянцами, воюют давно. Боги на Олимпе одни стоят на стороне осажденного города, другие на стороне осаждающих. Они сами вмешиваются в бой. Их ранят, они кричат. Успех боя колеблется. С чем же сравнивает певец это колебание в сражении, которое для Гомера является мировой войной?

Башни, грудные забрала кругом человеческой кровью
Были обрызганы с каждой страны, от Троян и Ахеян.
Но ничто не могло устрашить Ахеян; держались
Ровно они, как весы у жены, рукодельницы честной,
Если держа коромысла, и чаши заботно равняя,
Весит волну, чтоб детям промыслить хоть скудную плату:
Так равновесно стояла и брань и сражение воинств.

(Песнь XII, стр. 359)

Сперва говорится, что башни и забрала кругом забрызганы человеческой кровью. Но защитники кораблей, которые стоят, оказались сами осажденными, держались прочно, крепко, так, как держится коромысло весов. Это сравнивается с весами, которые подняла поденщица, настригшая шерсть. В шуме битвы вспомнился человек из другого мира, вообще не упоминаемого в «Илиаде», он краем покажется только в «Одиссее». В осаде Трои простые люди только подразумеваются. Здесь эта напряженно-внимательная женщина, думающая о своих детях, смотрящая на весы, боящаяся движения коромысла,

усталая, волнующаяся, достаточно ли она собрала шерсти, чтобы уравновесить гири, может ли она уйти домой,— сравнивается с гремящим боем. Это как будто открывает дверь в иной мир.

Выходы в «другой мир» бывают в искусстве не часто.

Эти двери открываются все шире и шире. Это двери реализма, двери расширения сферы искусства.

В то же время это сравнение по своему поразительному безмолвию и спокойному напряжению дает паузу в описании боя, подчеркивает не ожесточенность, а занятость, поглощенность воинов боем.

В романах потом будет показана рядом жизнь богатых и жизнь бедных, сравнение судеб будет связывать разные этажи романов. Например, «Война и мир». Человек будет переходить из одного состояния в другое.

Часто сравнивают человека с травой, бой с пиром. В «Слове о полку Игореве» сказано: «кровавого вина не хватило»; понятие крови подчинилось вину — стало прилагательным.

У Толстого «Три смерти» повествуют о смерти суетливой, говорливой испуганной барыни; спокойной смерти мужика и смерти дерева, которое срубают для того, чтобы сделать крест на могиле мужика.

Борющийся с Шамилем и с царским правительством уже одинокий Хаджи Мурат, хромой, израненный, сравнивается с растением татарником — чертополохом. Чертополох раздавили колесом телеги, а он все встает, цветет даже. Так израненный, но уже не чувствующий своих ран, среди мертвых нукеров встает с кинжалом в руках Хаджи Мурат.

Он встает, и его вера в необходимость сопротивления имеет силу закона природы.

Это переводит всю повесть в иной план.

Хаджи Мурат пошел неправильным путем, но для него газават — священная война за свободу крестьянского поля.

Это свобода от Николая Первого, от Шамиля.

Человеческая свобода — закон человеческой природы.

Человека можно изрубить, но он встает для нового сопротивления. Он встает, или встанет его сын, или его соседи, или соседи его народа.

О конвенциях

О СМЫСЛОВОЙ ДЕТАЛИ, СОЗДАЮЩЕЙ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О ПРОСТРАНСТВЕ

Литературное произведение или картина, относящаяся к нашей эпохе или привычная для нашего восприятия, почти не ощущается нами в своей условности. Мы смотрим на картину, написанную в перспективе, и не только угадываем, но и видим взаимное расположение частей, знаем, какой предмет находится за каким. Мы переживаем то, что происходит с нами при разговоре на родном языке. Мы не ощущаем ни словаря, ни грамматических правил: это явление создано тем, что мы «знаем» язык.

Греческое изобразительное искусство, например роспись ваз, было высоко развито. Вглядевшись внимательно в росписи, увидим, что нигде фигуры не пересекают друг друга, они находятся в каком-то довольно легко воспринимаемом пространстве, но не в нашем перспективном, к которому мы привыкли на наших картинах. Эта чужая условность для нас менее заметна, потому что выполнена не на плоскости и создана как украшение декоративного предмета.

Греки знали и мы знаем, что предметы, увиденные нами вдали, сокращаются; это не только особенность нашего зрения, но и учитываемая привычка нашего восприятия; мы так и рисуем.

Но для того чтобы ввести эту перспективу в наше искусство, нужна определенная конвенция, потому что, видя предметы вдали сокращенными, мы в то же время знаем, что эти предметы на самом деле в натуре не сокращаются.

Современный человек знает, что Луна — космическое тело. Но в то же время он видит Луну величиною с тарелку, причем видит в разных размерах, сообразно с тем, в каком месте она находится на так называемом небосклоне. Он бессознательно вводит конвенцию обычного здравого смысла в восприятие космического пространства.

В греческих романах (обычно вначале) давался пейзаж — часто как описание картины.

Но романы относятся ко времени, близкому к нам, а из описания картин нельзя понять законов перспективного сокращения в них.

Но мы имеем возражение философов против какого-то вида перспективного сокращения. Перспектива вызывала споры. Приведу высказывание Платона, взятое из диалога «Софист»:

«Если они [художники] создают истинную симметрию прекрасных предметов, то ты знаешь, что более высокое кажется меньше нижнего, а более низкое — больше, ввиду того, что первые бывают видимы нами издали, а последние вблизи... не расстаются ли при таких обстоятельствах художники с истиной, когда образам, отделываемым ими, они придают не действительно прекрасные «размеры»... но кажущиеся таковыми» [1].

Дело идет о перспективном сокращении, пропорции архитектурного здания. Архитектор создал определенные пропорции, определенные отношения высоты с шириной. Живописец в том примере, который анализирует Платон, перспективно сократил пропорции. Критик протестует, потому что он считает созданное художником-творцом (архитектором) истинным, а созданное художником-живописцем — ложным, призрачным. Живописное воспроизведение архитектуры вызывает протест. Здесь еще нет принятия зрителем перспективной условности, которое приведет впоследствии к тому, что к проекту будут прилагать перспективное изображение здания.

Платон придавал большое значение симметрии. Для опровержения перспективных сокращений он выбрал живописное изображение архитектурных предметов, имеющих заданные пропорции. Спор, вероятно, идет шире. Философ предлагает изображать не увиденное, а знаемое. Старая конвенция кажется полноценной, и смена занимает столетия.

Антонио Аверлино Филарете — архитектор, скульптор и теоретик искусства XV века — писал:

«Древние, хотя они и были тончайшими и острейшими

---

[1] Цитирую по книге: «Из истории эстетической мысли древности и средневековья». А. Ф. Лосев. Эстетическая терминология Платона. М., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 50.

людьми, все же никогда не пользовались этим правилом перспективы и не знали его, а ведь они знали много хороших приемов в своем искусстве и все же не этим способом и не по этим правилам изображали предметы на плоскости. Ты мог бы сказать: «Этот способ ошибочен, ибо он показывает то, чего нет». Это так, и в то же время при рисовании это правило годится, так как в рисунке все же вещи не таковы, какие они есть, а являются лишь изображением тех вещей, которые ты рисуешь и которые ты хочешь изобразить» [1].

Мы присутствуем при утверждении новой конвенции в споре. Предметы существуют в сознании сами по себе и соотнесены друг с другом сообразно своим различиям. В картине они оказываются в ином соотношении. Спор возникал, как изобразить части удаленного предмета.

Новая конвенция входит в сознание как бы по параграфам. Леонардо да Винчи решает вопрос до конца. Он пишет: «Перспектива уменьшений нам показывает, что чем дальше предмет, тем он становится меньше». Далее художник указывает, что «если ты будешь рассматривать человека, удаленного от тебя на расстояние выстрела из самострела, и будешь держать ушко маленькой иголки близ глаза, то ты сможешь увидеть, что много людей посылает через него свои образы к глазу, и в то же время все они уместятся в данном ушке». Художник продолжает: «...то, как сможешь ты в столь маленькой фигуре различить или рассмотреть нос, или рот, или какую-либо частичку этого тела?» [2]

Спор как будто кончен.

Но познавательные, по-своему реалистические, сопоставления предметов по их сущности и по их взаимной важности остаются у детей.

Но мальчик Сережа в рассказе А. Чехова «Дома» рисует домик, крыша которого приходится по плечо солдату. Отец Сережи, прокурор, замечает: «Человек не может быть выше дома». Сережа, посмотрев на свой рису-

---

[1] Цитирую по книге: «Мастера искусства об искусстве», т. 2. М., «Искусство», 1966, стр. 88.

[2] Там же, стр. 126.

нок, возражает: «Если ты нарисуешь солдата маленьким, то у него не будет видно глаз».

«Нужно ли было оспаривать его? Из ежедневных наблюдений над сыном прокурор убедился, что у детей, как у дикарей, свои художественные воззрения и требования своеобразные, недоступные пониманию взрослых».

У детей своя иерархия, предметно вносимая ими и в рисунок. Это не изменяется и сейчас, хотя дети видят картины, фото, кино и телевидение.

Дети рисуют на основании конвенции смысловой иерархии детали предмета.

Профессор А. С. Лурья показал С. Эйзенштейну детский рисунок, изображающий топящуюся печку.

«Все изображено в сносных взаимоотношениях и с большой добросовестностью. Дрова. Печка. Труба. Но посреди площади комнаты громадный, испещренный зигзагами, прямоугольник. Что это? Оказывается — «спички». Учитывая осевое значение для изображаемого процесса именно спичек, ребенок по заслугам отводит им и масштаб» [1].

Спор не кончен и в литературе. Предметы (их детали) укрупняются, выделяются по их смысловому весу, по их значению в данной ситуации.

«Смысловой центр» укрупняется.

Гоголь в «Тарасе Бульбе» описывает проезд казаков по бесконечной, вольной, пустынной и прекрасной степи: «Один только раз Тарас указал сыновьям на маленькую, черневшую в дальней траве, точку, сказавши: «Смотрите, детки, вон скачет татарин!» Маленькая головка с усами уставила издали прямо на них узенькие глаза свои, понюхала воздух, как гончая собака, и, как серна, пропала, увидевши, что казаков было тринадцать человек».

Татарин — соперник Тараса. Казак, в самой повадке всадника, видит и отличие от своей посадки.

Казак, узнавая всадника, дорисовывает невидимые «усы» и «узенькие глаза».

Литература по-своему выделяет осевые центры, вызывая воспоминание о них метонимистически, то есть

---

[1] Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т. 2, М., «Искусство», 1964, стр. 288.

упоминанием предметов или признаков, связанных по смежности.

Но и в архитектуре, особенно барочной, пространство оценивается не столько видением, сколько узнаванием.

Громадность собора св. Петра трудно ощутима, она как бы безмасштабна: в пустоте собора на огромном расстоянии друг от друга стоят колоссальные изваяния ангелов, не объединенные одновременным видением.

Хороший гид так показывал собор св. Петра: он говорит туристу: «Закройте глаза, теперь откройте глаза, посмотрите вдаль».

Турист видел вдали небольшую фигуру ангела.

«Теперь обернитесь»,— и зритель вдруг видит за собой колосса, перекрывающего все границы видимости. Тогда перспективная глубина, осознанная через скульптуру, доходила до зрителя.

По-видимому, такое рассматривание было предусмотрено великими создателями храма. Барочный декор поддерживает восприятие реальной перспективы здания. Но возможны случаи, когда деталь становится носителем своего определения пространства.

В искусстве позднего барокко архитектурная перспектива и живописно-условная перспектива приходят в ложное взаимоотношение.

На потолке мы видим плафон, на нем в сложном ракурсе изображены части здания и фигуры мифологии. Нарисованные фигуры сидят на реальных карнизах, реальные окна оказываются соседями живописных плафонов. Зритель воспринимает две условности и по-своему их примеряет.

Создается сложная конвенция.

Перейдем к словарной справке из Брокгауза и Ефрона:

«...странно было бы изобразить на плоской картине овал для изображения шара, потому что картина может быть рассматриваема из различных точек, в особенности если ее размеры велики. Изображая шар всегда кругом на картине, художник отступает от геометрической П; подобным образом, изображая колоннаду, параллельную картинной плоскости, не делают боковые колонны толще центральных или в толпе людей — боковые фигу-

ры толще средних. Если изображена группа людей внутри здания, то параллельные линии, непараллельные картинной плоскости здания, должны иметь точку схода, и фигуры людей, расположенные вдоль этих линий, будут по мере удаления уменьшаться на изображении сообразно с требованиями геометрической П, но фигуры центральные и боковые изображаются не с полным выполнением этих правил, а представляют смешение ортогональной проекции с картиною» (т. XXIII, стр. 400).

Автор статьи Федор Фомич Петрушевский был математиком и физиком, печатал книги «Свет и цвет» (1883), «Краски и живопись» (1891). Он был другом Менделеева и Репина.

Цитата, которую я сейчас привел,— общее место; она содержит правила, которые были настолько приняты, что о них вспоминали только в словарях.

Итак, академическая живопись вносила свои условные правила о различии сокращений в построении одной картины.

Мы не всегда только «видим» картину, но и рассматриваем ее, как бы строя предмет движением осматривающих глаз, это подобно осмотру здания человеком, в него входящим.

В набросках книги «Монтаж» (1935—1937) С. М. Эйзенштейн давал анализ портрета М. Н. Ермоловой, написанного В. А. Серовым. Даем из 2-го тома собрания сочинений Эйзенштейна фото портрета и разбивку его «на кадры», сделанную режиссером. Артистка одета в темное длинное платье, шлейф которого лежит на паркете. Фигура видна на фоне пола, стены с серой панелью и зеркал. Зеркало отражает противоположную стену и потолок пустого зала. Карнизы потолка пересекаются выше плечей изображения. Голову мы видим на фоне отраженного потолка.

Картина производит впечатление полной реальности, и ее конвенция воспринимается как нечто предельно простое. Но оказывается, что мы видим человека снизу, то есть мы видим снизу подбородок, и все лицо дано снизу. Мы видим ноздри человека, надбровные дуги. Одновременно мы видим женщину сверху, потому что мы видим,

как лежит ее платье на полу. В схеме получается четыре точки зрения.

Портрет хорошо рассмотрен Эйзенштейном. Даем его разбивку на кадры: оказывается, то мы видим женщину сверху, так как мы видим платье, лежащее на полу; то он нарисован с точки зрения, находящейся на середине фигуры; то снизу, так как мы видим голову на фоне потолка и низ подбородка.

Мы принимаем эту условность, подчиняясь логике и воле художника, построившего изображение; воле Серова, давшего нам веху для пути рассмотрения.

Простота композиции — волевая.

ИКОННАЯ ПЕРСПЕКТИВА

Иногда ее называют «обратной». Но для ее творцов не было еще прямой перспективы.

Старый спор был забыт или не дошел.

Начнем с иконной перспективы, как с вступления. Допустим спор с ней в середине изложения.

Русская древняя литература, архитектура, иконопись и фольклор содержат в себе тщательно воспроизводимые положения, речи, повторения, нам более заметные, чем повторения положений в современном искусстве.

Как неотъемлемая черта древнего творчества отмечается постоянство ситуаций и их словесного выражения.

Выявляется особый «литературный этикет», строго соблюдаемый; все описывается по преимуществу так, как это должно было быть достойным действий идеальных лиц. Поведение злодеев тоже повторяет определенные ситуации, обычно не конкретные. Конкретность, и хорошо выраженная и даже психологизированная, вырывается, как бы уже зрелой, в описании необычайных злодейств. Здесь встречаются и убедительные детали.

Этикет, то есть установленный способ изображения персонажей и их расположений, соблюдается, может быть, еще строже в иконописи.

«Средневековый художник стремился изобразить

предмет во всей его данности. Он ставил человека фасно, чтобы были ясно видны обе его симметричные стороны: две руки, обе половины лица... Иллюзионистическое изображение человеческой фигуры в случайном повороте, в случайном положении и в случайных границах на ранних этапах развития древнерусского искусства не удовлетворяют художника. Громадным шагом вперед по пути к более точному изображению действительности явилось появление в XIV в. профильных изображений (не только дьявола Иуды в «Последней вечери», второстепенных фигур), изображений, передающих движение.

Средневековый художник стремился изобразить предмет развернутым во всех его существенных деталях. Крышка стола показывалась сверху, чтобы были видны все лежащие на нем предметы. Показывались, по возможности, все ножки стола. Художнику приходилось сокращать размеры и число отдельных предметов, чтобы уместить их целиком. Так, например, здание на иконе могло быть и меньше, и в рост человека. Листва на дереве изображалась не в виде общей кроны, а по отдельности каждый листок, и количество этих листков сокращалось иногда до двух-трех» (стр. 256—257) [1].

Здесь предполагается, что искусство идет от условного изображения к более точному, то есть оно как бы совершенствуется.

Но в той же книге мы видим, что особенности средневековой живописи состоят не в том, что оно хуже искусства Ренессанса, а в том, что оно иное, ставит другие задачи. Иконы в храме были расположены в определенном порядке, и зритель как бы предстоял перед ними; он разговаривал с ними, выслушивал то, что ему говорят.

Если на иконе изображен пишущий апостол, то страницы его книги повернуты к зрителю, человек не пишет, а как бы показывает написанное.

Всякое живописное изображение, как, может быть, и каждое художественное построение, требует навыка для восприятия построения, понимания конвенции между зри-

[1] Д. С. Лихачев в «Поэтике древней русской литературы» («Наука», 1967) несколько раз говорит о взаимоотношении литературы и живописи, о том, что в древнем русском искусстве объект изображения дается только целиком.

телем и автором произведения. Рассматривая русскую иконопись, мы должны помнить, что точка зрения зрителя — положение молящихся в храме. Люди, нарисованные на иконах, обращены своими лицами к ним, а не друг к другу. Они как бы соотносятся друг с другом через людей, находящихся внутри храма [1].

Живопись является частью архитектуры; она не имеет иного пространства, чем пространство храма. И это входило глубоко в сознание. Когда Данте, изображая «Рай» в «Божественной комедии», говорил о сонме святых, то он говорил о чаше, в которой жидкость стремится то к центру, то к краю, сообразно движению, и говорил о цилиндрах — барабанах, стенки которых образованы святыми. Это росписи сводов и барабанов церковных куполов.

Пространство мира уподоблено пространству храма. Это не реалистическая концепция, но определенная.

Главные действующие лица, главный объект изображения — Христос, Богоматерь и святые располагаются в иконостасе ближе к зрителю, здание — дальше, здание меньше людей, потому что оно менее значительно. Часто здания заменены башнями, как знаком города, деревья имеют не много листьев, но листьев выписанных.

То, что происходит внутри здания, может быть показано перед зданием.

Д. С. Лихачев отвергает термин «обратная перспектива». Он говорит: «Этот последний термин (обратная перспектива.— *В. Ш.*) далеко не точен, поскольку средневековой перспективе отнюдь не предшествовала какая-то «правильная», «прямая» перспектива» (стр. 355).

Это не совсем точно: в сознании иконописца перспектива прямая (зрительная) существовала, даже указывалась для зрителя. В иконе «Благовещение» Андрея Рублева и Даниила Черного лицо Девы Марии обращено к нам, к зрителю, хотя в действительности эти фигуры повернуты друг к другу: Мария выслушивает то, что ей сообщает ангел. Но фигуры повернуты друг к другу. На это

---

[1] Чрезвычайно важна статья П. Флоренского «Образная перспектива» (Тарту, 1967. «Труды по знаковым системам», т. III).

Статья была написана в 1919 году; развернуто в 1920 году исследователь докладывал ее на Византийской секции МИХИМ.

указывает кресло и части зданий. Низ здания дается фронтально, но верх здания скручен так, что видно положение стоящего перед ним ангела. Части менее семантически важные подчиняются перспективе прямой. Части, так сказать, заглавные подчиняются перспективе условной и фронтальному оформлению. В результате получается как бы кручение самого здания. Это и прослежено Л. Ф. Жегиным в статье «Пространственно-временное единство живописного произведения» [1].

Иконное письмо с клеймами, то есть с мелкими рисунками, дающими на краях иконы отдельные дополнительные моменты праздника или жития святого, а на самой иконе тоже соединяющими и танец Саломеи перед Иродом, и отсечение главы у Иоанна Крестителя, и передачу этой головы на блюде Иродиаде,— все это нарисовано с разных точек зрения, потому что это соединено одним рассказом.

Скоро, как мы это увидим, об этом будут спорить.

Леонардо да Винчи в «Трактате о живописи» считал законы древней живописи порочными.

«Величайший порок обнаруживается у многих живописцев, именно, что они делают жилища людей и иные околичности таким образом, что городские ворота доходят только до колена обитателей, даже если они ближе к глазу зрителя, чем человек, который обнаруживает желание в них войти. Мы видели портики, нагруженные людьми, и колонны, поддерживающие их, были в кулаке человека, на них опиравшегося, вроде тоненькой палочки. Подобных вещей следует всячески избегать» [2].

Точнее было бы сказать — «мы будем избегать».

Спор или, скорее, переговоры шли уже тысячелетия.

Леонардо да Винчи, установив законы линейной перспективы, не оговорил еще те случаи, когда эта перспектива нарушалась; сокращения вертикальные и горизонтальные делались по разным законам. Углы картины давались как бы в другой проекции, чем средняя часть.

Леонардо да Винчи как бы снял старые способы изо-

---

[1] «Симпозиум Тартуского гос. университета, 2-й вып. трудов о знаковых системах». Тарту, 1965, стр. 256—257.

[2] «Мастера искусства об искусстве», т. 2. М., «Искусство», 1966, стр. 116.

бражения объемных предметов на плоскости, отменил конвенции византийской иконописи.

Действительно, в византийских древнерусских картинах жилища людей и «иные околичности» часто делались меньше людей, так что городские ворота действительно доходили только до колен обитателей, но это было определенным семантическим законом. Стена не должна была закрывать человека и его действия. Главным было передача человека. Плоскость иногда отождествлялась со стеной и обрабатывалась иным способом, например условным золотом, или изменялась ризой, как на более поздних картинах, то есть реальным металлом. Она исключалась из «реального» пространства.

На одной картине могло быть несколько времен и несколько пространств. Несколько времен давалось для того, чтобы показать разные моменты такого действия, которое проходит в разное время. На одной доске мог быть изображен и момент отрубания головы Иоанна Крестителя, и голова его, уже подаваемая на условном блюде, она давалась не в ракурсе, а как металлический диск, как ореол вокруг головы святого, увиденного сверху.

Теперь, несколько обогащенные, вернемся опять к спору об очевидности. Многим академическая перспектива кажется не условной системой, а осуществлением (притом полным) геометрической перспективы. Это неверно.

О КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИХ КОНВЕНЦИЯХ ПРОСТРАНСТВА

Это была определенная конвенция — условность такая, какую мы имеем в кино сейчас. Разные объективы съемочного киноаппарата имеют разные фокусы расстояния, то есть разную пространственность. Если мы один и тот же предмет разно снимем, он будет разно помещен в пространстве и разно приближен к нам. Но объективы сменяются так часто, что они прикрепляются к киноаппарату на особом диске, поворот которого сразу меняет фокус, то есть перспективу.

Лет тридцать тому назад для того, чтобы изменить

план, поворот, крупность плана, надо было показать изменение точки зрения, показать, кто смотрит. Но уже в картине Пудовкина «Мать» ракурсы изображения зависят от значения изображения, и не требовалось дополнительного объяснения, почему изменилась система перспектив.

Мы ходим в кинематограф и легко воспринимаем то, что видим. Воспринимаем без перевода, без необходимости комментирования. Между тем отдельные кадры, монтажные куски снимаются разными объективами: разные объективы имеют разное фокусное расстояние, то есть они изображают одни и те же предметы как бы разноудаленными, хотя они находятся в одном пространственном отношении к зрителю.

Все эти разноудаленные предметы даются нам почти одновременно.

Кусок следует за другим в смысловой или живописной последовательности. Мы предполагаем куски одной монтажной фразы существующими одновременно. Время разглядывания здесь отсутствует, присутствует заинтересованность разглядывания. То, что предметы как бы существуют в разной приближенности к нам, мы принимаем, потому что более существенное приближается к нам, как бы уступая нашему вниманию. Пространство строится зрителем по подсказке постановщика.

Но кроме этой конвенции, конвенции приближенности более важного и отдаленности менее важного, существует другая конвенция. Обычно мы смотрим двумя глазами. Это позволяет нам, изменяя оси зрения, оценивать расстояние. Киноаппарат снимает одним глазом. Но мы условились в кинематографии видеть глубину. Эта глубина дается разностью освещения, перебивкой разноосвещенных сфер в глубину, то есть увеличением того, что называлось в живописи воздушной перспективой или движением в кадре. Движение на дальнем плане, по горной дороге, превращает плоскость в осознанную глубину.

Мы уже говорили о способе показа Гоголем храма св. Петра; помним об условности барочного сокращения. Теперь для нас не будет большой неожиданностью узнать об условности кинематографического пространства, хотя мы его воспринимаем как пространство достоверное.

В кино одним из способов передачи глубины кадра является преувеличение размеров деталей, данных на первом плане, и сокращение предметов на дальних планах.

Этим способом передачи глубины пользовался народный художник В. Егоров, создатель целой традиции киноизображения. Он давал на первом плане сильно увеличенную деталь предмета, вернее, части предмета, например ногу орла, причем кадр строился так, что была видна одна только нога.

Или давался край флага, но флага огромного. На заднем плане давался весь орел: это давало возможность узнать деталь, которая выделена на первом плане, и оценить (ложно) глубину пространства. Глубину кадра вообще увеличивают осмысленные детали в ее разграничивающем пространстве, как бы дающие прозрачную, объемную сетку,— проемы, лестницы, разрывы между зданиями, мосты.

Можно, и это делается постоянно, дать на первом плане близко к аппарату макет здания. Зритель отнесет макет в глубину, оценив его по смыслу, и поставит его на приготовленную пустоту. Так в ленте «Минин и Пожарский» режиссер Пудовкин, художник Уткин макет храма Василия Блаженного, ростом приблизительно в человека, вписывали в глубину кадра и создавали глубину, заполняя условно построенные декорации.

В кино мы видим пространство не потому, что нас обманывают, а потому, что мы умеем видеть кинематографическую перспективу.

Конвенция кинематографического пространства не менее условна, чем обратная перспектива. Если китайские живописцы древности создавали глубину гор течением реки, ее завихрением, то сейчас создается глубина гор движением в горах караванов, автомобилей, потому что сам кадр не только плоскость — он плоскость, увиденная одним глазом.

Пространство звукового кино оказалось несколько иным, чем пространство немого.

Звук потребовал продолжительности съемки, увеличил длину снимаемого куска, дал движение аппарату в декорации, а тем самым изменил декорацию.

Вероятно, мы сейчас накануне введения новой конвенции кинематографического пространства. Используя эффект отдаленности звука, можно сделать то, что сделал Толстой в «Войне и мире»: в описании Бородина дым взрывающегося снаряда и звук, как бы подтверждающий разрыв, разделены, и опаздывание звука дает фоническую глубину сцены.

Таким образом возникает звуковая глубина.

Не надо думать, что существует для передачи мысли одна только структура — словесная, что на язык этой структуры все переводится; но мысль, сопоставление предметов возможны только построением систем, которые могут быть восприняты зрителем или читателем. Идет не столько преодоление условностей, сколько смена условностей; смена систем, расширяющих свои возможности.

Новое стереометрическое кино, которое так приветствовалось С. М. Эйзенштейном, как будто не оказалось нужным.

КОНВЕНЦИЯ ВРЕМЕНИ

Прекрасно понявший соотнесенность древней русской литературы с живописью, Д. С. Лихачев заметил, что время в сказке чрезвычайно плотно.

Действие идет днем, вопросы задаются вечером, решаются утром — «утро вечера мудренее», так оно начинается опять. При этом нормальный цикл ночи и дня определяет в основе действие. Но и тут можно сделать одно уточнение: события, предрешающие обычное течение, например: налеты неведомых существ, похищение яблок, появление волшебного коня и другие события на могиле родителя,— все это происходит ночью. Основной герой, обычно герой недостаточный, ночью приобретает иные качества. Ночь во многих сказках существует как время завязок и как время, которое перерешает многое для того, кто бодрствует.

Человек ищет. Искать он должен долго. Поиск — это работа, которая требует еды и одежды.

Сам по себе поиск всегда длителен. Всякое время в

сказке состоит из отличаемых моментов и пропусков. Оно отражается пунктирным образом, как выделение моментов, которые отмечены в силу своей важности, заменяя собой показ непрерывности времени.

Кроме времени пунктирного в сказке дается время условное. Оно показывается обычно изменением предметов — еды и одежды.

Время предметное: снашивание сапог, сглаживание железной просфоры — время неопределенной длительности, оно неопределенной метафорической трудности, потому что железный хлеб даже в сказке нельзя глодать, он не угрызаем, он — метафора, ощущаемая как знак времени. Он значит «так долго, что никогда».

Когда-то эта условность подчеркивалась изображением действия или давалась как хитрость.

В эпосе «Гильгамеш» («О всевидящем») герой Гильгамеш пошел выручать из подземного мира своего друга. Для этого нужно переплыть через тогда не переплываемое море, найти неведомую страну. Он все это совершил. Но ему дали задание — не спать. Герой задремал. Ему клали каждый день хлеб, свежевыпеченный. Он спал семь суток. Первый хлеб, который дали Гильгамешу, успел заплесневеть. Проснувшись, герой сказал: «Кажется, я задремал». Ему ответили, что он спал семь суток, показав на хлеб. Он по качеству хлеба увидел, сколько прошло времени.

Не думаю, что хитрость евреев из Гаваона, обманувших Иисуса Навина, была цитатой из «Гильгамеша», но она повторяет зрительный образ пространства и времени, иначе осмысляя его.

Войско Иисуса Навина, вторгнувшись в Ханаан, истребляло соседей. Жители Гаваона были рядом с театром военных действий. В главе 9-й книги «Иисус Навин» жители Гаваона употребили хитрость: «...пошли, запаслись хлебом на дорогу, и положили ветхие мешки на ослов своих, и ветхие, изорванные и заплаченные мехи вина. И обувь на ногах их была ветхая с заплатами, и одежда на них ветхая; и весь дорожный хлеб их был сухой и заплеснелый» (Библия, стих 5).

Потом обман раскрылся, но жители Гаваона спаслись.

Передача хода времени через изменение качества вещей — это реальность. В сказке эта реальность усиливается и изменяется; герой берет в дорогу железный, а иногда чугунный хлеб и гложет его. Его обувь железная. Все на нем прочное и все изнашивается.

Железо и чугун — материал сравнительно молодой. В сказке скорей мы должны были бы ждать каменного или хотя бы бронзового хлеба, но древность сказки — древность художественного произведения, которое живет, подновляясь, сохраняя строение, но изменяя реализм.

Здесь дело не в материале, из которого сделан хлеб, а во времени, течение которого можно изобразить разными способами.

Время эпических песен и эпоса — плавное, неторопливое. Не спеша показывается, как седлает коня богатырь. Он седлает с той скоростью, с какой это можно сделать. Это делается с любовным умением, с описанием материала вещей, с объяснением, почему взят шелк, золото.

Подвиги совершаются быстрее.

При создании больших эпических сводных вещей, таких произведений, как «Илиада», осада, состоящая из ряда столкновений, перебивается спорами богов, которые должны решать, кто будет победителем.

Появляется параллельное время.

В «Одиссее» проведен иной метод показа времени. Там есть время события — действия,— есть другое время — рассказываемое.

Одиссей рассказывает о том, как он блуждал, пытаясь попасть домой.

Есть время замещенное, время путешествия Телемака, то есть то, что мы называли в кинематографе время перебивочное, параллельное.

В европейском романе этот способ показа времени не был изменен.

В первых реалистических «похождениях плута» — в «Ласарильо с Тормеса» — герой пересказывает свою жизнь по кускам. Каждый кусок — пребывание на определенной службе.

Куски в книге называются «трактатами», они имеют

заголовки и оформлены типографически как маленькие книжки.

Описания поиска службы сокращены часто до одной фразы.

Время проходит между «трактатами».

В первом томе «Дон Кихота» материал был разбит на книги, каждая книга имела заголовок и оформлялась как отдельная книга. Конец ее тоже оформлялся, строки суживались, сходясь условным образом.

Прерывистость перехода от одного события к другому подчеркивалась типографическим образом.

То, что мы теперь называем «Второй книгой», было бы на самом деле книгой десятой.

Вторая книга — теперь второй том; он не имеет делений на книги.

На наших глазах конвенция передачи времени пропусками освоена. После того, когда Дон Кихота привезли больным, как околдованного, домой,— он поправился. К нему пришли поговорить друзья.

Они проверяют разум гидальго. Оказывается, что Дон Кихот продолжает считать себя странствующим рыцарем.

Он понимает обиняки друзей, которые его считают за сумасшедшего, и отвечает, иронизируя, как здравомыслящий человек.

Не раскрывается и то обстоятельство, что, хотя он дома пробыл только три недели, «почти месяц», за это время о нем вышла книга, она, по замыслу романа, написана по-арабски; ее перевели, напечатали; она прославилась.

Эта условность дается незамаскированной. Ничто не напоминает о том, что между выходом первого и второго тома прошло восемь лет. История Испании шла напряженно, но это не сказалось в книге: время книги отграничено, отделено от времени истории.

У Филдинга в романе «Том Джонс Найденыш» время вновь оговорено. Говорится, что его история не будет похожа на дилижанс, отходящий в определенное время.

Продолжая сравнение, можно сказать, что Филдинг провозит своих героев в их собственных экипажах, кото-

рые подаются тогда, когда предвидится выезд на событие.

Время в английском романе связано с путешествием. Путешествия тогда были длительны: дорога, остановки, столкновения в гостиницах были привычны, как бой часов.

Обращаю внимание на то, что в «Сентиментальном путешествии» Стерна само путешествие, то есть передвижение героя, замедлено и пародировано. Нет осмотра местностей, исключение представляет только Париж, но и здесь описан город, подавленный многолюдством, описаны люди, а не здания.

В частности, отмечено изобилие уродов, как следствие городской тесноты.

Положение тогдашней Франции и, в частности, страх перед Бастилией даны через метафоры.

Метафорический ряд вытесняет ряд географический.

Герой-путешественник, человек, который должен ехать, вместо этого подолгу пребывает на одном и том же месте. Несколько глав обозначены как происходящие у ворот сарая, в котором стоит экипаж. Возобладало время внутреннее, время сознания героя, его анализ событий. Произошло то, что иначе повторилось в анализе внутреннего мира героев современных антиромaнов.

Все сделано сознательно.

В текст романа введена классификация путешественников, в которой главной новостью является рубрика: «путешественник сентиментальный».

Путешествия обычно обоснованы розысками или спасением героини, которую хотят выдать замуж насильно.

Иногда поездкой для вступления в армию претендента.

Традиционно в старых романах пребывание в тюрьме.

«Тюремное время» иногда дает мотивировку изменения описания.

Это могло быть реальным, если бы не было постоянным. Герой живет, потом совершает какой-нибудь незначительный проступок, обыкновенно — запутывается в

долгах, оказывается несостоятельным должником и попадает в тюрьму. Тюрьма как мотивировка остановки применялась Филдингом, Смоллетом и в несколько пародийном виде Диккенсом.

Пиквик садится в тюрьму добровольно. Он богат, но не хочет заплатить по ложному иску вдовы, которая утверждала, что он сделал ей предложение и потом ее обманул.

Материал романа «Посмертные записки Пиквикского клуба» пародийно-условен. Это видно и в масштабе маршрута путешествия Пиквика. Причины путешествия, события путешествия, сам клуб пиквикистов пародийны.

Это — посмертное завещание бытия старого жанра.

Вернемся назад.

Называя книгу «Историей», Филдинг хочет подчеркнуть свое право передать жизнь такой, «какая она есть», а не такой, «какой она должна быть». «История» здесь одежда реальности.

Обычно герои романа добродетельны, сдержанны и верны женщинам. Верность их изумительна, а искушения разнообразны.

Том Джонс — герой истории, а не романа. Он много ест, много пьет, все время изменяет Софье, которую он все же любит, и совершает такие рискованные поступки, как получение от аристократки, леди Белластон, за свою любовь денег. Том Джонс подкидыш, приемыш богатого человека, который не знает, что он, благодаря интриге, принял в дом собственного племянника. Потом он изгоняет этого племянника из дома, все еще не зная о его происхождении. И Том Джонс, воспитывавшийся как джентльмен, вынужден вести жизнь привлекательного проходимца, идущего охотно на исполнение чужих желаний и всеми прощаемого. Он вне общества и тем привлекателен.

Том Джонс живет не по законам морали, а по потребностям сильного, красивого человека. Перед нами «достоверная работа историка» с вымышленным героем.

Филдинг считает, что он «...творец новой области в

литературе»,— он создает выборочную историю, которая сама руководит расписанием движения карет — глав; что он не историк: он писатель — хозяин времени. «Пусть же не удивляется читатель, если он найдет в этом произведении и очень короткие и очень длинные главы,— главы, заключающие в себе один только день, и главы, охватывающие целые годы,— если, словом, моя история иногда будет останавливаться, а иногда мчаться вперед».

Условность в конце концов торжествует. Карета истории прибывает на станцию узнавания. Герой получает богатство, и жену, и законных детей — движение кончено.

Временнóе течение романа Филдинга разномасштабно. Годы часто проходят в промежутках между главами и так называемыми книгами романа.

Всего в романе восемнадцать книг.

Пропуски и беглость первоначальных описаний позволяют автору сохранить тайну происхождения Тома Джонса Найденыша. Намеки на его происхождение даются, но нарочно разделены такими большими промежутками, что сопоставить их не хватает памяти.

Но они подготовляют некоторую правдоподобность традиционного узнавания в конце романа. Уже ласковые взгляды, которые бросила на Найденыша строгая сестра господина Ольверти — Бриджет (истинная мать Найденыша), являются намеком на тайну рождения.

В романе до последнего момента мы имеем последовательные указания на ложный след в вопросе о происхождении героя.

История Тома Джонса идет параллельно другой (довольно скучной) — путешествия его добродетельной невесты Софьи.

Переход к истории с Софьей также служит мотивировкой пропусков.

Для того чтобы показать, как идет время в романе «Том Джонс Найденыш», сообщаю несколько данных.

Книга первая — экспозиция, она проходит вне времени, подготовляя нас к действию.

Сколько лет и дней проходит в первой книге — сказать не можем; сам Филдинг этого не определил.

В заголовке ко второй книге сказано, что действие ее продолжается два года. Книга третья: пропуск и убыстрение действия,— в ней проходит пять лет. Четвертая книга повествует о годе. Пятая — о полугоде. Шестая — о трех неделях. Седьмая — о трех днях. Восьмая — о двух днях. В девятой вводятся новые действующие лица и действие продолжается двенадцать часов. В десятой история продвигается вперед на двенадцать часов: часть кончается бегством Софьи, которая совершенно основательно заподозрила Джона в измене.

Одиннадцатая книга охватывает около трех дней и посвящается главным образом Софье.

Книга двенадцатая содержит повествование о трех днях.

Книга тринадцатая охватывает период в двенадцать дней. Книга четырнадцатая содержит описание двух дней. Следующая — еще два дня. Подчеркиваю, что эти временные показания даются в подзаголовках книги и значение их выделяет сам автор.

Книга шестнадцатая охватывает период в пять дней, семнадцатая охватывает три дня, и в ней дается кульминация всего романа: Джонс попадает в тюрьму, он оклеветан. Тюрьму посещает мнимая мать Джонса — его любовница. Потом он, выслушав рассказ слуги-парикмахера, приходит к мысли, что им совершен грех Эдипа. Жена одного человека, который пытался в дороге ограбить Джонса, но был им обезоружен, прощен и снабжен деньгами для спасения семьи, пытается защитить Джонса. Книга восемнадцатая раскрывает всю интригу. Ольверти узнает от мнимой матери Джонса, что она была подкуплена сестрой Ольверти для того, чтобы принять на себя грех рождения подкидыша. На самом деле Джонс — племянник Ольверти.

Одновременно открывается, что сестра Ольверти написала ему об этом письмо, но письмо было перехвачено ее вторым сыном — врагом Джонса, который сам хотел стать мужем Софьи.

Герой оправдан и после быстрых извинений перед Софьей, охотно прощающей красавца, становится ее мужем. Действие романа кончается. Кончается там, где начинаются романы XIX века.

Конвенция реального времени установлена, конвенция «правдивой истории» осуществлена, но снята условным концом.

Роман Стерна пародирует реальное время. Жанр только что установил свои временные законы и немедленно их пародирует. Стерн изменяет материал показа и способы анализа. Он как бы вводит увеличительное стекло, через которое он рассматривает переживания героев. Переживания даются не в прямом своем виде, а в пародированном.

Пародирование заключается не только в подчеркивании эксцентричности анализа действия, но и в оговоренном торможении события.

Например, главы 10, 11, 12 и 13-я происходят в то время, когда двое действующих лиц сходят по лестнице с одного этажа на другой. Автор любуется своим затруднением, он не знает, как закончить разговор, и кончает, как мы сказали бы теперь, «затемнением», обрывая этот разговор цифрой, обозначающей новую главу.

Пушкин хорошо знал Стерна, но его конвенция времени пушкинская для выбора материала, а не стерновская. Стерна он цитирует всегда открыто.

Время «Евгения Онегина» исчислено по календарю, как говорит сам Пушкин. Но изменение характеров героев совершается вне времени.

Время пунктизируется сменой глав и строф, сменой времен года, замечаниями автора.

Автор входит сам как наблюдатель, как оценщик событий, обстановки и времени, оценщик значимости действий и переживаний.

Это авторское время становится способом подвигать события и не только заполнять пропуски, но и осмысливать их.

Метод введения «личного героя» в историю в «Капитанской дочке» условен.

Пушкин хотел связать восстание Пугачева с дворцовым переворотом, который сделал Екатерину императрицей, а Петра III покойником. Старик Гринев остался верным Петру III и попал в деревню, в ссылку, как предки Пушкина.

Пушкин пишет от лица Гринева:

«Отец мой Андрей Петрович Гринев в молодости своей служил при графе Минихе и вышел в отставку премьер-майором в 17... году». Андрей Петрович с тех пор жил в Симбирской деревне, где женился на дочери бедного тамошнего дворянина.

Упоминание имени Миниха точно дает недописанную дату — 1762 год. Значит, он, так же как предки Пушкина, «верен оставался падению третьего Петра». Значит, Андрей Гринев женился не раньше 62-го года, сын его мог родиться в 63-м.

Действие повести Пушкин относит к 1773 году. Следовательно, Гриневу во время Пугачевщины должно быть 10 лет. По повести ему 17 лет.

Это я заметил, читая повесть. Заметил и то, что Пушкин говорит о нескольких детях, из которых в живых остался один, расценив это как пушкинское решение пойти на условность для того, чтобы снять проверку возраста героя. Книга моя «Заметки о прозе Пушкина» вышла в 1937 году. В 1939 году выпущено было фототипическое издание «Рукописи Пушкина. 1833—1835» (комментарии под редакцией С. Бонди). На полях рукописи сохранились цифровые выкладки, определяющие год рождения Шванвича — будущего Гринева. Он должен был бы родиться в 1755 году для того, чтобы в 1773 году ему было 18 лет; так не выходило.

Пушкин пошел на эту условность, которую не замечали сто лет и замечать не должны были, так как композиционное время отличается от времени бытового тем, что оно протекает не по исторической хронологии. Убыстряя и замедляя действие, переставляя куски, развертывая их или сжимая в пересказе, автор показывает события вне бытового времени.

Другое значение имеет временна́я перестановка: она изменяет для нас восприятие причины действия, заставляя догадываться о причинах действий в как бы неожиданно возникающих кусках.

Так делает Пушкин в рассказах «Выстрел», «Метель».

Так затрудняет анализ Печорина Лермонтов, переставляя моменты его биографии; он как бы не допускает

нас к герою, тормозит рассказ географическими описаниями.

Действие одной повести — «Максим Максимыч» — происходит на Военно-Грузинской дороге. Герои едут по тому пути, который уже осветил Пушкин в «Путешествии в Арзрум». Но едут Пушкину навстречу, изменяя порядок смены кусков.

Поле авторскому анализу очищено. Лермонтовские описания по географическим местам и ландшафту совпадают с пушкинскими, а стилистически рознятся. Мы видим и литературную традицию Лермонтова и те изменения, которые им внесены в эту традицию.

История Бэлы рассказана Максимом Максимычем. Мотивировка рассказа традиционна: разговор в дороге.

В дорожной истории мы знакомимся с Печориным, сосланным за какой-то проступок в глухую крепость.

После «Бэлы» идет «Максим Максимыч». Это вторая дорожная встреча. Здесь показан Печорин уже не в рассказе Максима Максимыча, а в восприятии повествователя. Встреча холодна. Оказывается, Максим Максимыч возит с собой дневники Печорина. Преданный друг Печорина теперь обижен на него.

Он передает дневники своему случайному спутнику, офицеру-изгнаннику из Петербурга, который кажется как бы тенью Печорина.

История повествователя, едущего неведомо откуда, неведомо куда, в какой-то мере повторяет историю Печорина.

Чтение оставленных, найденных или переданных дневников в «таверне» — вековая традиция.

То, что героем рассказа при первой встрече на осетинском постоялом дворе, участником встречи с первым рассказчиком (Максимом Максимычем) и автором случайно переданных дневников является один и тот же, но *разно* показываемый человек,— ново.

Время романа переставлено. Мы не знаем и должны только догадываться о последовательности стадий бытия героя.

Время становится мотивировкой тайны психологии героя.

Чтение дневников дается как бы в случайной последовательности. Первой дается «Тамань».

«Тамань» может быть противопоставлена, как это указывал Б. М. Эйхенбаум, «Бэле».

Мы видим как бы первое столкновение Печорина с женщиной, с женщиной случайной, не его общества, встреча закономерно враждебна.

Но мы уже знаем наивный рассказ о встрече «разочарованного» человека с «дикаркой»; ее первая любовь теперь заново воспринимается как понимание полувлюбленного, но даже не замеченного женщиной Максима Максимыча.

Судьба Бэлы неизбежна.

В «Тамани» Печорин невнимательно ищет любовного приключения.

Ищет хотя бы случайного места в мире. И оказывается в таком положении, что женщина считает его за шпиона, врага. И он только случайно спасается.

В предисловии к «Журналу» сказано:

«Недавно я узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, умер. Это известие меня очень обрадовало, оно давало мне право печатать эти записки, и я воспользовался случаем поставить свое имя над чужим произведением».

Вся эта фраза иронична. Подчеркнуто радуется человек смерти другого, который ему при встрече понравился. Говорится о самозванном использовании чужого текста. Происходит и иронический отказ от авторства и его утверждение.

Напомним: в «Журнале Печорина» новеллы идут так: «Тамань»,— новелла начата как путевой очерк с характеристикой героя. («Таманью» кончается часть первая «Журнала Печорина».) После этого идут «Княжна Мери» и «Фаталист». «Тамань» — это путь на Кавказ, то есть мы попадаем во время, предшествующее началу «Героя нашего времени»,— идет «Бэла» и «Максим Максимыч». Время действия — пребывание Печорина на Кавказе в глухой крепости, куда он был выслан. «Княжна Мери» — рассказ о том происшествии, которое привело Печорина к ссылке в далекую крепость.

«Фаталист» — одно из событий в жизни Печорина в этой крепости. Эпизод явно предшествует «Бэле» и дает нам раскрытие нежелания Печорина жить: легкость, с которой герой идет на риск,— результат отчаяния.

Событийное время переставлено.

Мы узнаем человека в разные моменты его жизни, то со стороны, то выслушиваем его самого.

Событийная последовательность должна была быть такая: человек, уже высланный из Петербурга за какую-то вину, едет на Кавказ, попадает на Минеральные Воды, убивает Грушницкого, высылается на кавказскую линию, знакомится с Максимом Максимычем, рискует своей жизнью в истории с казаком, убившим другого офицера. Событийное время переставлено так, что мы все время не можем разглядеть героя. Мы его видим то в пересказе, то в лирическом излиянии, то в путевом очерке.

«Герой нашего времени» как бы не имеет времени, он выброшен из времени; он живет «пока что» и не хочет нам открыться.

Толстовская работа со временем менее ясна. Толстой вступает в литературу тогда, когда формы романа обсуждены и осознаны. Он знает Стерна.

Первая вещь, «Детство», построена скрыто — сложно. Перед нами, как говорил в своей книге молодой Эйхенбаум, «мир, рассматриваемый в микроскоп».

Метод рассмотрения напоминает стерновский метод, но герои даны неостраненно, реалистически, приближены к повествователю: он их любит, считает их теми героями, которые должны существовать.

Он не сдвигает их, даже тогда, когда рассматривает со стороны.

Начало «Детства» — пробуждение ребенка.

Потом — подробный рассказ об одном дне и об охоте. Затем описан отъезд в Москву, который дает концовку для первой части. Главы 16—24 описывают один день — именины бабушки.

Тема матери проведена через повесть, начиная с вы-

мышленного сна о смерти матери и кончая действительной ее смертью.

Событийные моменты отстоят друг от друга далеко, они между собой связаны героем и его лирическими сентенциями. Единство сюжета достигнуто единством отношений героев, а не единством событий.

Время последовательно, хотя дано пунктирно.

Толстовская разбивка романов на маленькие главы позволяет дать точное изображение отдельных сцен и облегчает пропуски проходных моментов. События выражаются своими кульминациями.

Толстой не «пародирует» время, не противопоставляет «повествование» событиям, он выражает время через детали и сопоставляет время личной жизни с течением истории.

В «Войне и мире» история перебивает биографии. Война дает мотивировку изменения характеров героев.

Герои появляются как бы заново, мы снова рассматриваем их. Исторические потрясения дают обновление отношений. Такова встреча Наташи с Андреем. Между виной Наташи, которая озлобила Андрея, и новой встречей Наташи с Андреем проходит война, ранение Андрея, пожар Москвы, гибель имущества Ростовых, когда Наташа проявляет самоотверженность: бросив вещи для того, чтобы взять раненых.

В разлуке герои успевают понять происшедшее: история торопит их измениться.

Деление на главы и описание возвращения героев интересны и в том отношении, что человека больше всего возможности показать яснее, когда он появляется и когда он исчезает.

Явление, сравнительно долго существующее, теряется, становится шумом времени, а не голосом времени.

Поэтому приезды и отъезды, резкие изменения важны, создавая новое видение.

Толстому нужно, чтобы его герой оставил свою жену беременной и приехал тогда, когда она рожает. Это случилось с Андреем Болконским.

Но для того, чтобы оставить жену беременной, надо было в романе сделать так, чтобы эта беременность была заметна.

В начале романа беременность маленькой княгини такова, что она уже не выезжала в «большой свет», ходит она «переваливаясь», вероятно, беременности не меньше трех-четырех месяцев.

Между тем Толстой точно указывает числа, характеризуя белую ночь в Петербурге и указывая всем известные события.

Толстому нужно показать отъезд молодого Болконского на войну от беременной жены. Для этого надо подчеркнуть беременность, сделать ее заметной, тогда становится понятно недовольство жены, законность ее раздражения и холодность Андрея Болконского.

Для родов понадобилось сопоставление: рождение ребенка, смерть матери и внезапное возвращение отца. Все это должно было произойти после Аустерлицкого сражения. Надо было резко сопоставить исторический ряд и личный ряд. Срок беременности, фактическое время ношения плода здесь условно. В этой конвенции ошибка не учитывается.

Событийная последовательность у Толстого часто подчинена композиционному времени. Напоминаю, что «Смерть Ивана Ильича» начинается с конца: с описания покойника. «Хаджи Мурат» начинается с развернутой метафоры, которая описывает гибель героя. Перед описанием смерти героя идет показ его отрубленной головы женщине, которая относилась к Хаджи Мурату с лаской и приязнью.

Анна введена в роман не сразу, а как второстепенный герой. Время в «Анне Карениной» идет событийно последовательно, но входим мы в жизнь Анны, в ее кажущееся благополучие внезапно. Мы видим сухую пародийную ласковость Каренина, спокойную, будто бы счастливую жизнь Анны и ее превосходство над остальными. История начинается сперва с сентенции о счастливых семьях, а потом переходит на описание легкомысленного сна: поют графинчики-женщины. Мы введены в мир установленных отношений через показ, что эти отношения внутри изжиты. Фраза Левина о том, что в России «все перевернулось и никак не может уложиться», относится и к личной

жизни героев. Она находится в не осознанном автором противоречии с эпиграфом.

Эпиграф «Мне отмщение и Аз воздам» говорит о вечном божьем законе. Но в ходе романа преступность Стивы Облонского (измена жене) не учитывается, а преступление Анны (измена Каренину) опровергается ходом анализа.

Благополучие и мораль дворянских семей инерционны и иллюзорны.

Нравственность изжита, счастье существует проблесками, такими, как утро счастливого Левина.

Жизнь уже распалась, но она, если брать реальность романа, является идолом, которому приносятся в жертву люди.

Иллюзорная нравственность умерщвляет Анну Каренину.

Роман начинается с положительного утверждения нравственности и переходит на угрозы снов — тайные и безжалостные.

По существу говоря, роман не кончен. Вронский послан на войну, которая ему не нужна и непонятна.

Левин скучает, и только Кити условно счастлива, если не вспомнить при чтении романа «Анна Каренина» повесть «Дьявол» и не замечать того, что пейзажи романа и повести совпадают.

Мне кажется, что в современном романе чем дальше, тем больше, особенно на Западе, герой самозаключается в себе.

Иногда же роман состоит из повторений тех же самых событий, но взятых с точки зрения других героев (Уильям Фолкнер). Такое явление встречается и в современной кинематографии.

Черты «реальности окружения» уменьшаются в романном перевоплощении.

В этом отношении характерен роман Натали Саррот. Это роман в романе, роман о том, как воспринимается романная условность. Роман в данном случае является как бы «романной действительностью», поводом для существования оценок. Роман «Золотые плоды» не показан, дан только оценочно. Оценки не показаны со стороны, они существуют самостоятельно, заменяя действующих лиц.

характеризуя их, их развитие и сознание. У действующих лиц, вернее, у лиц репликующих существуют отдельные, заранее выработанные характеристики, не созданные для этого романа, а существующие для разговора об искусстве романа вообще.

Ходы реплик определены.

Когда один из репликующих говорит, что роман пошловат, то другой делает традиционный ход, если не заранее предсказанный, то уже заранее существующий, подразумеваемый, говоря: «Это входит в замысел автора».

О многом мне придется говорить, прося извинения за свою неосведомленность.

Лев Николаевич Толстой любил раскладывать пасьянсы, загадывая о судьбах своих героев. В дневнике он говорил, что понимает римлян, которые самые главные вопросы решали жребием.

Толстой очень заинтересовался бы современными теориями игр.

Но кроме теории игр есть игра.

Есть судьба — страх раскрыть карту. Игра — это смена систем заинтересованности; она держит и создает судьбу, изобретая комбинации карт.

В романах есть игра судьбой человека.

Игра идет на деньги — на интерес.

В теорию романа надо включать анализ интереса.

У меня была бабушка, она носила маленькую бархатную шапочку; шапочка покрывала ее затылок и подвязывалась широкими бантами под подбородком. Я был убежден (мне было тогда семь лет), что такие шапочки характеризуют структуру бабушек. Мне не приходилось видеть других бабушек; а по своей бабушке строил модель бабушек всех времен и народов.

Позднее я узнал, что бабушка носила шапочку своей молодости.

Такие шапочки назывались когда-то — тока.

Каждый человек задерживается в своем развитии на каком-то этапе, перестает следовать общему течению времени и обычно закрепляет обстановку своим платьем.

Может быть, мое отношение к новым течениям литературы подобно отношению С. А. Венгерова ко мне или отношению моей бабушки к фасонам шляп.

Ношу шляпу и меховую шапку, но мои молодые товарищи ходят без шапок.

Но я рассматриваю себя не только как дедушку, но и как существо, которое мыслит не столько о своем возрасте, сколько о своем времени.

Структуралисты выявили понятие структур, то есть понятие такого взаимоотношения частей, которое определяет друг друга таким образом, что изменение одной части вызывало бы изменение смысла и значения всех других частей. Наиболее разработанные структуры — структуры языка. Мы щупаем мир словами так, как слепые щупают мир пальцами, и невольно мы переносим взаимоотношения нашей языковой структуры на мир, как бы считаем мир языковым явлением. Может быть, это является разумным самоограничением.

Но существует структура, называемая искусством. Я иначе говорю с ребенком, иначе говорю со своим старым товарищем, иначе говорю с бухгалтером, все еще иначе говорю с женщиной. Я могу изменять структуру своего языка. Но в общем языковая структура не зависит от меня. Она существует тысячелетия. Мы познали ее с детства, в ней выросли.

Структуры искусства в каком-то смысле однократны, как загадка, предложенная Самсоном филистимлянам.

Для творца структура искусства — нечто как бы им создаваемое. И он сознательно, иногда бессознательно в усилиях познать действительность, выбирает структуры, определяет границы и взаимоотношения сопоставленных, выбранных смыслов. Он сопоставляет разные структуры искусства, переносит законы одной структуры искусства на область другой структуры,— будем называть их подструктурами.

Структуры искусства находятся в некотором волевом распоряжении человека и соотносятся с другими сложными способами.

В книге часто употребляется слово «конвенция», оно не совпадает с понятием структуры.

Конвенция — это условия взаимоотношения структур, которые автор невольно заключает между собой и теми, кому он делает сообщения, и иногда теоретически осознается.

В конвенцию входит обычно несколько сопоставленных, измененных новыми функциями структур. Когда-то бытовала одна модель физического мира — мельница. Вода течет с одного горизонта на другой. Энергию падения можно использовать. Сейчас мы не переносим опыт нашего здравого смысла на жизнь вселенной непосредственно и не думаем, что отношения внутримолекулярные равны движению бильярдных шаров.

В них могут быть соотнесенности, они могут быть сравнены, но они не одинаковы.

Человек не на своём месте

ЧЕЛОВЕК НЕ НА СВОЕМ МЕСТЕ

I

В «Пире» Платона принимают участие только мужчины. Здесь Сократ пересказывает слова мудрой Диотимы-мантинеянки: философ называет ее чужестранкой.

Женщина говорит, что «...рождение — это та доля бессмертия и вечности, которая отпущена смертному существу... А значит, любовь — это стремление к бессмертию» [1].

Происхождение Эрота — бога любви — в повествовании Диотимы дается резко и как бы противоречиво.

Бог Порос (бог богатства) на пиру, охмелев, случайно сошелся с богиней нищеты Пенией. Пир происходит у Афродиты. Родился от случайного брака Эрот, который оказался средним звеном между бессмертным и смертным. Рассказ этот странен в мифологии Греции.

Обычно Эрот — счастливый бог, сын самой Афродиты. Мать иногда ревнует его. Так, она ревновала сына к Психее. Это рассказано в прекрасной истории, записанной Апулеем. Но Диотима рассказывает про любовь другое — Диотима говорит про Эрота: «Поскольку же он сын Пороса и Пении, дело с ним обстоит так: прежде всего, он всегда беден и, вопреки распространенному мнению, совсем не красив и не нежен, а груб, неопрятен, необут и бездомен; он валяется на голой земле, под открытым небом, у дверей, на улицах, и, как истинный сын своей матери, из нужды не выходит» [2].

Мифы противоречивы, и родословная богов запутанна.

Аристотель считал, что даже поэт не имеет права изменять существующие мифы; поэты выбирают мифы и соподчиняют их, что равно изменению.

Поэт, воле которого я хочу подчиниться,— Пушкин — говорил в «Каменном госте» устами первого гостя (сцена вторая):

---

[1] Платон. Избранные диалоги. Перевод с древнегреческого. М., изд-во «Художественная литература», 1965, стр. 163.
[2] Там же, стр. 159.

...Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает;
Но и любовь мелодия...

Можно утверждать, что и этот Эрот, так описанный, не только бог любви, но и бог поэзии, бог гармонии.

Гармония не повторение того же самого, а соподчинение расходящегося.

В статье А. Ф. Лосева «Эстетическая терминология Платона» так излагается сущность высказывания Гераклита:

«Содержание структурного целого предполагает не только наличие целого, но его раздельность и противоположение элементов на фоне объединяющей их целости. Тут возникает категория гармонии, неизбежно связанная с понятием единства противоположностей...» [1]

То же происходит, когда в произведении сопоставляются событийные структуры.

Если искусство рассказывает о счастье, то обыкновенно повествует о счастье разрушенном или о том, которому угрожает разрушение. Оно отбирает мифы, повествующие о разрушении.

Когда перестали прямо пользоваться мифами, трагедии сменились драмами, а в драмах на новых подмостках заговорили рабы и беспутные молодые люди. Появилась новая вина — не вина рода, не вина предков, а вина данного человека, вызванного драматургом на сцену и совсем недавно совершившего ошибку или преступление. Таковы законы драмы Менандра, Теренция.

Гегель говорил, что в «новейших романах», то есть в романах его времени, обнаруживается новая коллизия. Появились полиция, суды, армия, государственное управление и индивидуумы со своими субъективными целями, со своей любовью противостоять существующему порядку, противостоять действительности.

Напомню высказывание Гегеля: «Но эта борьба, эти сражения являются в современном мире лишь годами ученичества, воспитанием индивидуума при соприкосновении с наличной действительностью, и только тогда стано-

[1] Цитирую по книге: «Из истории эстетической мысли древности и средневековья». М., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 43.

вятся осмысленными. Ибо учение это кончается тем, что субъект обламывает себе рога»[1].

Роман гегелевского периода кончался браком, вернее — браком обрывался. Брак должен был обломать герою рога. Удар лбом в стенку осознается потом совсем по-иному. Проходит время; любовные конфликты обогащаются социальными.

У Достоевского в «Мертвом доме» рассказано о судьбе зачинщиков и солдат протестантов; они присланы на каторгу из армии и из военных арестантских рот, где они протестовали. Они становятся во главе претензии каторжников, снова вступают в новый конфликт с существующим порядком и идут «рогами прямо на стену». В «Мертвом доме» у Бакланова причиной одного конфликта была несчастная любовь к молодой рижской немке, которую выдавали за старого немца. Любовный конфликт перешел в конфликт с начальником, который ругал арестованного молодого солдата. А теперь он переходит в новый конфликт, еще более широкий,— конфликт каторжников во имя какого-то своего каторжного права, во имя борьбы «за нормальные каторжные условия».

II

Толстой печально и мудро утверждал, что брак — это только начало конфликта, и он говорил о других конфликтах, которые в его произведении все больше расширялись, а в «Воскресении» оказались конфликтом истинной правды с ложью утверждения ложного государства и религии.

Человечество, создавая новые модели искусства, создает их не потому, что сами модели должны обновляться, а потому, что оно борется за расширение своих прав на жизнь, за право исследования и достижения нового счастья.

Все более широкие, прежде запретные стороны жизни входят в область искусства. Изменяется представление об аде. Ад становится бытовым. Изменяются взаимоотношения героев после смерти.

Древний мир перед смертью пересматривает пережи-

---

[1] Гегель. Сочинения, т. XIII. М., 1940, стр. 154.

тое. Боги на Олимпе подвергаются критике; сперва они спорят друг с другом, потом к ним приходят новые вопрошатели, и Киниск сбивает в разговоре Зевса, уличая его в противоречиях мифологии.

Появляются новые темы. Лукиан пишет «Диалоги гетер». Разговоры гетер не циничны — они только бытовы. Гетеры свободнее жен, но они живут в подвалах запретного мира.

То, что жило прежде в снах и в остротах, становится там опытом, передающимся через несколько поколений.

Узнавание изменяло свой характер. Одиссея узнает преданный ему раб, и узнает именно как Одиссея. Электра в Оресте узнает Ореста. Трагично узнавание Эдипа: он не только Эдип, но он сын Иокасты, он муж своей матери. Это узнавание исключительно и трагично, но грех Эдипа искупался страданием. Он получил право на могилу. Появились модели счастливых развязок. Это модели исключительной удачи, и эти удачи как бы подчеркивали безвыходность. Искупление в драмах иронично.

Узнавание у Менандра, Теренция, Мольера, у Сервантеса — это компромиссно-счастливое узнавание. Молодой человек хочет жениться на любимой. Отец хочет его женить на другой женщине. Но любимая оказывается когда-то похищенной, и брак с ней, как внезапно оказывается, соответствует желанию отца.

Дафнис и Хлоя в романе Лонга подкинуты и оказались среди рабов. Они узнают любовь самоучкой, они — как бы перволюди, первооткрыватели человеческих чувств, поэтому они открывают их в наиболее чистом виде. Развязка романа состоит в том, что они оказываются детьми знатных родителей. Способ узнавания — бирки, вещи, оставленные при ребенке,— традиционен, и его условность уже не скрывается.

В драме «Третейский суд» пастух Дав находит в лесу брошенного ребенка. Взяв его, а также бывшие при нем вещи, Дав на следующий день, уступая просьбам угольщика Сериска, отдает ему найденыша, но вещи оставляет себе. На требование нового приемного отца Дав отвечает отказом. Это приводит к спору, для разрешения которого нужен третейский суд. Спорщики излагают основания своих претензий. Дав говорит о своей житейской правоте:

тот, кто нашел, и является единоличным собственником находки, он может ею располагать по своему усмотрению: часть находки — ребенка — он отдал, а другую часть — вещи — он оставляет себе. Это соответствует античному праву. Сериск говорит другое: находка находке рознь, одно — найти вещи, другое — живое существо. Интересы подобранного Давом ребенка требуют, чтобы принадлежащие ему вещи остались при нем. Он считает, что вещи помогут найти истинного отца ребенка. Дав бывал в театре и видел, что найденыш бывал опознан. Но если бы вещи были проданы, то он остался бы в безвестности.

Основание спора не бытовое, а театральное. Театральная условность утверждается как таковая, как элемент структуры. Интригу комедии теперь ведут рабы, они раскрывают, что герои комедии не присуждены к той горькой участи, к которой присуждены люди, борющиеся за права.

Менандр, Теренций, Плавт, ранний Мольер не знают другого способа уйти от прозы жизни, как введение театральной условности в норму.

Им нужно узнавание, как миф о возможности счастья.

III

Пойдем по следам героя Апулея в его романе «Золотой осел». Превращенный осел — любопытный молодой человек, который по ошибке принял у любовницы, служанки колдуньи, не то снадобье. Он хотел превратиться в птицу, конечно на время, но превратился в осла.

Он идет по ослиным дорогам. Его гонят, похищают, бьют. Он присутствует в пещере разбойников и слушает сказку о Психее, которую рассказывает пленнице старуха.

Этот осел — человек не на своем месте, потому что это осел, который на самом деле — человек.

Приближается понимание реальности и повседневности несчастий. Сперва бедность дается не сама по себе, а как причина приключений. Предлог для показа экзотики — нищета. Обычная причина выброшенности из мира — бедность.

Герой Лесажа — Жиль Блаз — рождается в мещанской обычной обстановке, благополучным, если не вглядываться. Входит в мир. Его обманывают, он обманывает дру-

гих. Он меняет тысячу мест и наконец становится мужем чужой любовницы. До этого он проходит все круги, являясь свидетелем преступления. Но все время остается плутом, не участвуя в преступлениях.

Показ жизни плутов становится как бы отдыхом, вроде присутствия при карточной игре.

Читательский интерес переходит не к счастливой, но условной развязке, а к показу обычной и бесчеловечной жизни.

В «Цыганочке», новелле Сервантеса, девочка похищена из знатного дома. При ней, конечно, находятся вещи для опознания. В результате она опознается и становится счастливой. Это условнейшая тема, но пьеса по этой новелле живет и недавно шла у нас в цыганском театре «Ромэн».

IV

Нет места для бегства в романах XIX века. Нет возвращения домой без компромисса.

Старые романы основаны были на том, что человек случайно выпадает из своего общества. Почти фатальным положением незаконнорожденности или потерей документов мотивировалось попадание героя в тот мир, который был общей судьбой миллионов. Но герой выплывал из этого мира при помощи найденных документов. Герой старого романа — это герой не на своем месте, герой одного общества, попавший в другое общество.

Любовь также изменяет иерархию людей.

Кавалер де Грие у Прево из-за любви к Манон Леско попадает в новую обстановку. Кроме того, он испытывает то, что прежде не испытывали герои: он должен прощать измены любимой. Манон Леско изменяет своему возлюбленному десятки раз. И каждый раз он возвращается к ней, потому что любит.

Она умирает. Любовник зарывает ее в пустыне и рассказывает потом собеседнику о том, что считалось преступлением; мы тронуты этими многократными изменами.

Мы видим ту самую любовь, про которую говорил устами женщины Диотимы Платон.

Любовь всегда нуждается, спит у чужих дверей, оборванна, несчастна, ища то, что нужно бессмертным и смертным.

Человечество чем дальше, тем больше становится опечаленней, а может быть, это мы глубже, горячей понимаем близкую печаль.

Анна Каренина едет в поезде. В том поезде, который становится темой ее судьбы. В поезде была встреча с матерью Вронского, в поезде Вронский преследовал во время бури Анну Каренину, под колесами поезда погибает в конце сама Анна.

Анна Каренина едет из Москвы обратно домой, в Петербург. Она еще не знает, что влюблена во Вронского. Она только нащупывает свои чувства, как в игре, когда отыскивают запрятанную вещь и говорят: «тепло, очень тепло, горячо».

Анна Каренина читает английский роман. Но ей неприятно следить за отраженной жизнью других людей. Она хочет сама принять участие в действии. Она хочет все делать сама. Герой неведомого романа, который читала Анна, вероятно, при помощи адвоката добывал документы на имение и титул.

«Герой романа уже начал достигать своего английского счастья, баронетства и имения, и Анна желала с ним вместе ехать в это имение, как вдруг она почувствовала, что ему должно быть стыдно и что ей стыдно этого самого. Но чего же ему стыдно? «Чего же мне стыдно?» спросила она себя с оскорбленным удивлением. Она оставила книгу и откинулась на спинку кресла, крепко сжав в обеих руках разрезной ножик. Стыдного ничего не было. Она перебрала все свои московские воспоминания. Все были хорошие, приятные».

Чего стыдилась Анна Каренина? Стыдилась ли она ложного счастья людей романа или своего будущего бескомпромиссного падения? Ее путешествие пока благополучно. Ведь она не знает, что сейчас в него ворвется Вронский, ворвется из бури, «которая рвалась и свистела между колесами вагона», и Анна Каренина выйдет навстречу буре.

История Анны Карениной идет рядом с историей Ле-

вина и Кити; это несколько семейств — Облонские, Каренины, Вронские, Львовы, Левины.

Левин хороший хозяин: он знает, что, продавая лес, надо считать деревья. Он, как все дворяне, едет на дворянские выборы, и хотя и не лишен некоторых чудачеств, но человек своего времени, своего общества.

Но он человек того времени, в котором все переворотилось и никак не может уложиться.

Таким человеком был Толстой, который каким-то образом связан с Левиным, хотя, конечно, история Левина — это не мемуары Толстого.

Толстой хороший хозяин. Когда у него рождались дочери, он покупал имение с маленьким лесом, с расчетом, что, пока дочка дорастет до времени, когда ее надо выдавать замуж, лес по крайней мере удвоится в своей цене, потому что лес растет, если его не вырубать.

Но Толстой тоже человек не на своем месте, хотя он приобретает землю, хвастается своим умением хозяйничать перед другим хозяином — Фетом.

В те годы, когда «Анна Каренина» только была задумана, вернее, тогда, когда только осознана была катастрофа женщины, потерявшей свое место в обществе, может быть тогда, когда Толстой в сарае около железной дороги увидал женщину, бросившуюся под поезд, Толстой писал Фету в 1869 году благополучное письмо: «...решил окончательно свою поездку в Пензенскую губернию для осмотра имения, которое я намереваюсь купить в тамошней глуши» [1].

Он искал имение, в котором стоимость леса покрыла бы стоимость всей покупки, и такого имения, рядом с которым жили бы мужики с нищенским наделом. Они должны были бы работать потом за любую плату.

Но рядом с этим благополучием уже существовала катастрофа, она уже созревала, но казалась безумной.

4 сентября 1869 года Толстой пишет жене, что он ночевал в Арзамасе очень усталый, у него ничего не болело: «Но вдруг на меня нашла тоска, страх, ужас такие, каких я никогда не испытывал. Подробности этого чувства я тебе расскажу впоследствии; но подобного мучи-

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 61, стр. 219.

тельного чувства я никогда не испытывал, и никому не дай бог испытать» [1].

Этот ужас Толстой впоследствии описал в «Записках сумасшедшего». Упомянута Пензенская губерния и то, как герой «...искал такого дурака, который бы не знал толку, и раз мне показалось, что я нашел такого. Имение с большими лесами продавалось в Пензенской губернии... выходило, что продавец именно такой дурак, и леса окупят ценность имения» [2].

Покупатель едет, с ним его слуга Сергей — очевидно, Сергей Арбузов. Комната, которая досталась путнику, маленькая. «Как, я помню, мучительно мне было, что комнатка эта была именно квадратная».

Человек чувствует всем существом «...потребность, право на жизнь и вместе с тем совершающуюся смерть» [3].

Все написано отрывисто, точно и неожиданно для Толстого. «Я нашел подсвечник медный с свечой обгоревшей и зажег ее. Красный огонь свечи и размер ее, немного меньше подсвечника, все говорило то же» [4].

«...все тот же ужас красный, белый, квадратный».

Вот именно так умирает Анна Каренина. Она попадает в поток воспоминаний, фиксирует отдельные черты, чувствует каждое свое движение, помнит, что у нее на руке красный мешочек, чувствует, что спускается по ступенькам платформы легкими шагами и бросается под поезд: «Мужичок, приговаривая что-то, работал над железом. И свеча, при которой она читала исполненную тревог, обманов, горя и зла книгу, вспыхнула более ярким, чем когда-нибудь, светом, осветила ей всё то, что прежде было во мраке, затрещала, стала меркнуть и навсегда потухла».

Так кончается роман, начатый эпиграфом из Библии об отмщении.

Что запрещено? Что подлежит каре?

Анна Каренина изменила мужу и любила другого; она наказана в романе.

Левин — верный муж, хороший семьянин, но он в кон-

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 83, стр. 167.
[2] Л. Н. Толстой, т. 26, стр. 468.
[3] Там же, стр. 469.
[4] Там же, стр. 470.

це романа находится в состоянии, близком к отчаянию.

Толстой, который сам создал обе линии романа, тоже боится смерти; он рассказывает об «арзамасском ужасе», о страшной квадратной комнате и о догорающей свече.

Страх и ощущение грядущего возмездия лежат вне событий романа.

Б. Эйхенбаум думал, что образ догорающей свечи, увиденный Толстым,— это стихотворный образ.

Скорее, это ощущение Толстого — «арзамасский ужас».

Роман полон реальными ужасами.

Гибнет только несчастная Анна, но ужас испытывали и Левин, и человек, считающий, что путь, проложенный им для Левина, прямой путь.

Сам Толстой в наследственной Ясной Поляне — человек не на своем месте.

Он не любил Шекспира и не замечает слов Гамлета, что время «вывихнуло сустав». Жизнь идет, хромая.

Читатель скажет: но герой в романе — это типичный человек в типичных обстоятельствах; но для человека типично несчастье.

Это правильно и в фольклоре, и в романе, где в перспективе времени все обстоятельства кажутся кристаллически ясными.

Но герой сказки, как только что мы видали, обиженный человек, младший сын, изгнанная дочка, изгнанная жена.

Пеплом горечи посыпаны герои фольклора, посолены солью тяжелых путей — морских путей.

Типический человек в типичных обстоятельствах — это человек несчастливый, рожденный в эпохи перелома укладов,— человек, ощущающий потерю места, которое как будто должно быть за ним.

Герой — обычно человек, ищущий свое место, потому что само человечество изменяется, ищет свое место, хочет стать самим собой, преодолеть во имя того, что он считает поэтическим, справедливым, то, что потом называли прозой жизни.

Герои — это люди на переломах истории; в них человечество осознает свое изменение, и не будет построена

никакая структура романа, пока она не вберет в себя движения истории, перелома отношений; распад времен — ступени истории.

Поэт — человек не на своем месте; на полпути земного бытия через «Ад», «Чистилище» к бледному «Раю» пришел Данте, пересматривая прошлое, переворачивая, преодолевая круги ада.

Преодоление прошлого есть у больших и у малых — есть у всех.

Прошлое преодолевается, как близкое, как семья, и, как сказано в Библии у пророка Михея (гл. 7, стих 6-й): «Ибо сын позорит отца, дочь восстает против матери, невестка — против свекрови своей; враги человеку — домашние его».

Из старого, потерявшего симметрию благодаря пристройкам, дома уходит Лев Толстой от сыновей, дочерей, жены, невесток.

Он пробовал дорогу из дома в повестях и романах. Пересматривал дворянские родословные и искал для своего бегства попутчиков.

Толстой прощается с прошлым в «Казаках» (1852 — 1863), в романах «Труждающиеся и обремененные» и «Декабристы» (1879—1884), в «Записках сумасшедшего» (1884), в «Отце Сергии» (1890—1898), в «Живом трупе» (1900). Он хочет бежать из своего дома так, как Хаджи Мурат убежал от Шамиля, хотя у Шамиля и остаются заложники (1896—1904). Он описывает бегство Александра I в «Посмертных записках старца Федора Кузьмича» (1905) и бегство зажиточного мужика Корнея Васильева в том же году.

В 1910 году он убежал сам.

Но мне скажут, что я взял неустроенного человека, живущего в стране, в которой назревала революция.

Применимо ли это к героям Бальзака?

Бальзак как будто хочет делать все то, что делают преуспевающие люди, но ведь он не преуспевает. Чем объясняются его неудачи? Неужели это только случайность?

Сам Бальзак все делал как будто правильно; он был выше своего времени и как бы вне своего времени, впереди своего времени. Он скупал землю на окраинах Пари-

жа, строил новые типографии. Он был из тех, кто знал, что время изменяется и уже воплощается это изменение в людях. Но его сознание было как птица, которая летит впереди своего времени. И этот знаменитый писатель со знаменитой тростью, со знаменитыми романами, с прекрасными костюмами был человеком не своего времени, неудачником, видящим то, что другие не видят.

К. Маркс говорил, что не изобретатели и не предприниматели, которые создают первые предприятия во имя новых изобретений,— не они становятся богачами. Богачами становятся люди, которые наследуют вдовствующие предприятия.

Это тоже участники движения, это вторая колонна победителей, идущая за первой колонной.

Построение сказок, романов, повестей, развязки драм традиционны, как будто неподвижны, а сознание движется, движется путем Дон Кихота и практического Бальзака, который не забыл одворянить свою фамилию.

Прожектеры, путешественники, люди революции, женщины, уходящие от своих мужей, действуют по разным причинам. Новые страны привлекательны, старые земли испаханы, старые машины перестают приносить прибыль, старая нравственность износилась, хотя правила ее кажутся непреодолимыми. Но сменятся машины, сменятся строи, сменится семья, и не будут соединять руки брачащихся священники в церкви.

Движется в противоречиях, в подъеме, в ощутимости смен, в смене строев, в смене функций прежде созданных обрядов и построений человечество. Движется человечество, и изменяется сознание. История литературы — это запись смен сознания. В смене сознаний мы видим сотворение мира.

Человек ищет свое место.

Как оценивает Бальзака и его героев Маркс?

«Выше всех романистов он ставил Сервантеса и Бальзака; в «Дон Кихоте» он видел эпос вымиравшего рыцарства, добродетели которого в только что народившемся мире буржуазии стали чудачествами и вызывали насмешки. Бальзака он ставил так высоко, что собирался написать исследование о его крупнейшем произведении «Человеческая комедия», как только окончит свое сочи-

нение по политической экономии. Бальзак был не только историком своего времени, но также творчески предвосхитил те фигуры, которые при Луи-Филиппе находились еще в зародышевом состоянии и только после смерти Бальзака, при Наполеоне III, достигли полного развития»[1].

Я не настаиваю на универсальности этого определения, но наблюдение считаю существенно важным.

ЧЕЛОВЕК КАК ОДНА ИЗ ОСНОВ СЮЖЕТА

Можно было бы начать так: о сюжете как о способе исследования человека.

«Анну Каренину» Толстой начал так: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему».

Счастливые семьи не имеют истории, вернее, их история не обнаружена, без трудности жизни нет. Несчастливые принуждены узнавать причину несчастья.

Человек добивается счастья. Счастье — не покой, а качество сознания. Счастливые люди кинетичны, они устойчивы; но у них есть только пребывание, а не история. Авель был пастырем овец, Каин земледельцем.

Каин принес в жертву богу «...от плодов земли», Авель «принес от первородных стада своего». Господь принял дар Авеля и не принял дар Каина.

В живописи это часто изображалось так, что дым от костра Авеля подымается вверх, а от костра Каина стелется по земле. Возникает конфликт:

«И сказал Господь Каину: почему ты огорчился? И отчего поникло лицо твое?

Если делаешь доброе, то не поднимешь ли лица? А если не делаешь доброго, то у дверей грех лежит; он влечет тебя к себе, но ты господствуй над ним» (кн. Бытия, гл. 4).

Конфликт отмечен, и отмечено то, что считается виной Каина: его раздражение на брата. Конфликт разрешается убийством.

[1] Поль Лафарг. Воспоминания о Марксе. «Воспоминания о Марксе и Энгельсе». М., Госполитиздат, 1956, стр. 64—65.

Пока Иосифа не выделял среди его братьев Иаков, конфликта не было. Конфликт нарастал незаметно; он подчеркнут вещими снами Иосифа и поддержан тем, что Иосиф один среди братьев получил богатую разноцветную одежду.

Пока Ахиллес сражался вместе с другими воинами, у него была слава, были удачи, но столкновения греков и троянцев еще не стали материалом для эпопеи. Когда Агамемнон отнял от Ахиллеса прекрасную пленницу, а герой не нашел в себе силы на прямой удар и сдержался, когда он перестал сражаться на стороне ахейцев, тогда только заколебалась стрелка весов и чаши победы пошли то одна, то другая вверх: и тогда — начался эпос.

«Илиада» написана о том, что произошло, когда Ахиллес перестал сражаться, как он сперва потерял при этом друга, а потом сразился, мстя за друга, уже зная, что это погубит его самого.

Пока Одиссей не прогневил богов, пока Посейдон не преградил ему пути домой, не было материала для создания эпопеи,— истории человека, который не может вернуться домой.

Он в конце возвращается в виде нищего и нищим попадает на пир.

На пиру пируют женихи — соперники между собой, но прежде всего соперники мужа, еще живого.

Александр Веселовский на множестве страниц перечислил случаи воплощения этой, как будто невозможной, ситуации — муж на свадьбе своей жены.

Эта ситуация попала в перечисления сказочных сюжетов П. Андреева и в примечания к сказкам братьев Гримм.

Так сидит на земле нищий Одиссей среди женихов-соперников, ложных богатырей, которые не могут натянуть его лук, заставить зазвучать тетиву.

Так сидит на свадьбе своей жены с Алешей Поповичем Добрыня, неузнанным.

Человек не на своем месте, человек с нарушенным положением, человек восстающий, переделывающий — герой эпоса и романа.

Бог Прометей нарушил верность богам, обучил разводить огонь людей, изменил способ жертвоприношения.

Он вышел из сонма блаженных и перешел в строй другой и за это прикован к скале, за это его терзает орел, и поэтому существует драма.

Неузнанный наследник возвращается в дом, где место его занято, он борется за восстановление своего места, и эта история происходит то в Греции с Орестом, то в Дании с Гамлетом, то в России.

У Чехова в «Чайке» Треплев, писатель-новатор, лишен места в своей семье; его мать живет с удачливым и ничтожным Тригориным. Треплеву хуже, чем Гамлету; его Офелия — Нина Заречная — влюблена в того же Тригорина.

Как Гамлет у Шекспира, Треплев создает «сцену на сцене», но новатор осмеян в имении своей матери, так, как были осмеяны в Александринском театре Чехов и Комиссаржевская.

Человек не на своем месте, человек, не могущий осуществить себя, борющийся за свою человечность, за свою полноценность, за место в истории,— это тема искусства. Это вечный конфликт.

Искусство показывает неузнавание нового и через неузнавание приходит к узнаванию. Сын сражается с отцом, и только в последний момент отец узнает своего сына.

В «Чайке» претендент на право жить не признан и погибает; впрочем, погибает и Гамлет.

Лишенные царства принцы — Орест, Гамлет и молодой принц в «Принце и нищем» Марка Твена — обычные герои искусства, потому что они видят не так, как видят люди, скованные привычностью.

Искусство подымает жизнь, освобождает жизнь, пересматривает жизнь, потому что и принц и его двойник видят истину, а не мнимость.

Незаконнорожденным является Кандид Вольтера, и Том Джонс Филдинга, и Оливер Твист Диккенса. Давид Копперфилд рожден законно, но появился после смерти отца, и его бедное царство — коттедж, который называют «Грачи», похищен человеком с бакенбардами, отчимом Мортоном.

Да, грачей не было. Отцу показалось, что в этом месте должны быть грачи, и все было призрачным.

Но, добиваясь справедливости, люди добиваются истины, потому что истина не призрак, а будущее.

Люди, объявленные покойниками, в романах Диккенса живут в доме своих нареченных невест неузнанными и добиваются руки той, которая сперва их не любит.

Человек не на своем месте, горожанин, может быть сноб, очень молодой разочарованный человек отверг девушку, которая его полюбила, а потом полюбил чужую жену, ту самую девушку, которая теперь замужем за безымянным генералом.

Человечество в пути, и потому человек не на своем месте путешественник, открыватель, Робинзон на необитаемом острове, заново создающий все элементы человеческой культуры; князь Мышкин, осенью едущий в плаще, полубезумный; обманутый отцом Дмитрий Карамазов; или карьерист Растиньяк — все они герои, нарушающие обычное. В искусстве обычное становится видимым и ощущаемым, разрушенным, осмеянным, преодоленным.

Для мира прошлого типичный человек на типичном месте — был Чаадаев, объявленный сумасшедшим.

Гоголь мечтал о служебной карьере для того, чтобы перестроить мир, в котором именно для него, для Гоголя, не было места.

Это помещик Толстой, всю жизнь строящий хозяйство и мечтающий о бегстве из дома. Герои его также уходили, искали другого места в мире; пытались стать казаками; были счастливы в плену, когда порох им казался вкуснее соли; становились столь нетребовательными, что находили, что вши греют тело, как сказал Пьер Безухов — один из многих незаконнорожденных героев романов.

Поиск своего места в мире, перестройка мира для себя, война, любовные несчастья и мнимые благополучные концы — вот биография старой истории литературы и биография ее героев.

Этому поиску долго не было конца, а повод для поиска и попытки преодолеть прозу жизни, о которой говорил Гегель, были бесконечны.

Великий комедиограф новой комедии (конец IV века) Менандр стал учителем Плавта, Теренция, Мольера и всей европейской комедии. Великий мастер Менандр пи-

сал как будто похожие друг на друга пьесы; основы его пьес похожи друг на друга, как кристаллы, хотя мы уже имеем сейчас шестнадцать неполных его произведений.

В основе всех его комедий лежали три мотива: мотив насилия, мотив подбрасывания ребенка и узнавание его родителями.

Люди были не на своем месте, но выйти из своего положения они могли только путем нового опознания, перенесения в другой ряд существ.

Но так как до опознания они существовали как люди непривилегированные, то сам первоначальный их показ был скрытым протестом.

Но мы начнем не с греческой трагедии, не с комедии Менандра, а с фольклора.

ПРИМЕЧАНИЕ К ГЛАВЕ «ЧЕЛОВЕК НЕ НА СВОЕМ МЕСТЕ» И НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ПЕПЛЕ

Сейчас собрано такое количество сказок, что для того, чтобы разобраться в них, не хватает ни памяти, ни картотеки. Надо было заводить большую кибернетическую машину, но какое задание дать ей?

Конечно, не сказки в этом виноваты, всех помнить не надо, их надо прочесть, проверить, сопоставляя друг с другом. Но для меня, как для писателя, а не представителя академической науки, идеалом работы является такая, в которой человек, налив стакан из бочки, дал обобщение по образцу.

Знание равно предвидению. Факты, умножаясь, расползаются не только потому, что силы науки все время растут, но и потому, что они трудно сводимы. Похожи герои волшебных сказок стран, чрезвычайно отдаленных друг от друга, время тоже как будто мало меняет сказки, а сказка живет в чтении и театре.

В книге Е. М. Мелетинского «Герой волшебной сказки» [1], в отличие от многих других, даны обобщения. Много их в главе «Низкий» герой волшебной сказки».

---

[1] Е. М. Мелетинский. Герой волшебной сказки. М., Изд-во восточной литературы, 1958.

Устанавливается, что в волшебной сказке есть два типа героев. Один — герой благородного происхождения, например Иван-Царевич; другой — низкий, «не подающий надежд». Термин «не подающий надежд», кажется, создан самим Е. Мелетинским.

Низкий герой живет в грязи. Часто он младший сын, часто сирота, он может происходить от животного. Он некрасив и очень часто плешив.

Особенно плешивость героя подчеркивается на Востоке.

Плешивый герой в результате становится героем удачливым. О нем в кара-калпакском эпосе «Сорок девушек» создана целая эпопея.

Должен напомнить имя еще одного плешивого героя, который не упомянут Мелетинским. Это пророк Елисей. Он был не только плешив, но и обидчив.

Когда он проходил однажды мимо селения, то дети стали дразнить его: «Иди, плешивый! Иди, плешивый!» Пророк разгневался:

«Он оглянулся и увидел их, и проклял их именем Господним. И вышли две медведицы из леса, и растерзали из них сорок два ребенка» (Библия, четвертая книга Царств, гл. 2).

Напоминание о плеши — тяжелое оскорбление. Униженный может возвыситься только в сказке и отомстить так страшно, как это сделал Елисей.

Низкий герой как бы не причастен к семейному очагу. Он живет в теплом мусоре — в пепле.

Отсюда имя героини знакомой сказки — Золушка. Герой азербайджанской сказки катается в золе.

Рядом с Золушкой существует «запечник» — его зовут «попелов», он лежит на печи; в карело-финской сказке он пересыпает пепел [1].

Пепел и остывающая чужая печь — древнейшие жилища униженных.

В старой Бухаре бродяги, на долю которых доставалось исполнение казней и одежда замученных, грелись в остывающих печах бань. Здание бани было рядом с пло-

---

[1] Е. М. Мелетинский. Герой волшебной сказки, стр. 214, 218, 223.

щадью, на которой происходили казни. Было это в начале нашего века. Об этом рассказывал Садриддин Айни.

Пепел — мусор огня. Пепел — знак унижения. Отсюда, по моему мнению, обычай в знак последней скорби, отчаяния посыпать голову пеплом.

В книге Бытия Авраам говорил: «я, прах и пепел». В книге Иова страдалец сел в пепел. В псалмах псалмопевец (псалом 101) говорит: «Я ем пепел как хлеб». Иезекииль посыпал пеплом голову, и пророк в стихах Лермонтова сказал:

Посыпал пеплом я главу,
Из городов бежал я нищий.

Это образ, постоянно возникающий. Этот образ родился и там и тогда, когда человека не пускали к огню и он грелся у горы выметенного пепла.

Объяснений такого выбора мест много: распадение первобытного коммунизма, распадение родовых связей, так называемый минорат — наследование имущества младшим, что долго держалось, изменение семейных отношений и т. д.

Но разные причины приводили к одному положению, и сказки выбирают из разно возникшего одного и того же.

Поэтому поместим здесь плешивцев, паршивцев, сироток и золушек и гадких утят в разряд существ, живущих не на своем месте.

Трагичен Верду, который перед смертью попробовал ром и сказал «не нравится».

Это трагично, потому что больше ему уже ничего не придется пробовать в жизни. Нравится ему или не нравится что-нибудь — это неважно и только раскрывает трагичность положения человека, которого убьют через несколько минут, а ведет он себя так, как будто еще будет пробовать напитки.

Так подробно об этом говорю, потому что искусство существует только в конкретности, и за всеми сказочными приемами и томами романов, за общими местами романов и за всеми сюжетными ходами стоит рассказчик, человек, который говорит это как бы впервые и ведет вас по как бы знакомым путям, а в результате показывает вам новое.

Итак, человек не на своем месте — это обычный герой искусства.

Не устроен человек в старом мире.

Человек не на своем месте — это положение типичного человека в типичных обстоятельствах. И Вертер, и Дон Кихот, и даже Дон Жуан и Евгений Онегин — все они несчастные люди и люди типичные,— потому что для старой нашей жизни самое типичное — горе.

Меня могут спросить: но разве Гамлет, принц Датский,— разве он не красавец и не великий фехтовальщик, мы же видели его на сцене — он настоящий принц. Отвечаем: да, он и красив, как Иосиф Прекрасный, и храбр, как Степан Разин.

Все равно он должен играть роль безумца и ходить по двору в спущенных чулках.

Герой, «не подающий надежд»,— это князь Лев Николаевич Мышкин, больной падучей болезнью, тот, который стал потом идиотом. Он наследник большого состояния, но едет в конце ноября в вагоне одетым в толстый плащ с капюшоном и мерзнет.

Его будут называть в глаза идиотом, ему дадут пощечину, но, по замыслу Достоевского, он не смешной Дон Кихот, а носитель новой правды.

Герой, «не подающий надежд»,— это мальчик, внук разорившегося красильщика, тряпичник, потом мойщик посуды на пароходе. Это документальный герой многих книг — Алексей Максимович Пешков. Это бездомный Маяковский, идущий по бесконечным Садовым улицам в Москве, а дома смотрят на него глазами сердитых собак.

Это тот человек, на которого никто не ставит ставку, который не связан с обыденными навыками, не связан с предрассудками своего времени, перерешает, но часто не находит новые решения старых споров.

Я уже напоминал вам о герое, которого вы хорошо знаете,— о бедном бродяге в костюме, снятом с чужого плеча, в ботинках не по ноге — о Чарли Чаплине, который всех побеждает. Он побеждает великанов, злодеев, делая их более добрыми, он всегда торжествует и всегда уходит. Он предвестник походов бедных в Америке.

Человек, едущий в автомобиле, но подбирающий окурки.

Он Колумб американской нищеты.

Актер всеми любимый. Играющий одну и ту же роль — человека не на своем месте, не в своем платье.

Очень часто герой-неудачник — дурак или дурачок. Он ленив, не хочет ничего делать. Эта тема очень хорошо развита в русской сказке, отчасти в арабской: вспомним Алладина.

В результате оказывается, что Иван-дурачок не лишен иронической хитрости. Он смел, иногда лукав и неистощим в своих усилиях, умело совершает подвиги, только как бы не замечает этих подвигов или не сразу умеет доказать свое авторство.

Некоторые черты героя — бывшего неудачника есть и в Илье Муромце, потому что Илья Муромец в детстве сидел на печке. Пребывание на печке, как бы вне жизни остальной избы, типично для дурака. Про глупость Ильи-Муромца ничего не говорится, но он обладает другого рода неудачливостью: он сидел сиднем тридцать лет и три года, пока калики перехожие, зайдя в избу, не дали неудачнику волшебного питья могучей силы, которое потом пришлось даже отбавлять.

С низкими героями встречаешься всегда, когда читаешь сказки. У героя есть старшие братья, которые его презирают. В результате он их одолевает, несмотря на их хитрости и преступления.

Старшие обманывают героя, иногда убивают, но он воскресает и становится мужем царицы.

К перечислению неудачных, низких героев, «героев, не подающих надежд», я могу прибавить еще несколько. Дело в том, что я предлагаю рассматривать сказку не из доисторической древности, не возводить ее к первобытному обществу, а попробовать посмотреть на нее со стороны законов современного искусства, как бы перевернув бинокль.

В романах, пьесах, кинолентах узнаем старого сказочного героя-неудачника, который в результате совершает подвиги. Низкий, «не подающий надежд герой» обосновывается в своем бытии в разное время и в разных местах, в разное время по-разному. Мне кажется, что, при разно-

образии *причин* явления, надо остановиться на причинах *постоянства* явления. Надо выяснять не только *как* явления определяются ситуацией, но и то, *для чего* она с таким постоянством выделяется из огромного запаса самых разнообразных явлений. Структуры искусства создаются и выбираются. Надо выяснять законы отбора. Решать не *как*, а *для чего* это закреплено.

Напоминаю еще, что высокий герой сказок — Иван-Царевич — в сказке показан в беде: в поиске похищенной невесты.

УЗНАВАНИЕ

Узнавание — мотив, который часто встречается в греческой трагедии. Человек оказывается не тем, каким его считали. Человек оказывается не в тех отношениях с другими, как он сам полагал. Он вгляделся и оказался как бы заблудившимся.

В XIV главе «Поэтики» Аристотель пишет: «...какое совпадение действий оказывается страшным и какое печальным? Такие действия происходят непременно или между друзьями, или между врагами, или между людьми, относящимися друг к другу безразлично. Если враг вредит врагу, то ни действия, ни намерения его не вызывают никакого сожаления, а только то чувство, какое возбуждает страдание само по себе. Но когда страдания возникают среди близких людей, например, если брат убивает брата, или сын отца, или мать сына, или сын свою мать, или хочет убить, или делает что-нибудь подобное,— вот чего следует искать в мифах» [1].

В данном случае *миф* обозначает предание, закрепленный случай. Слово *миф* может иметь и другое значение — сказание, речь, сущность действия.

Дальше Аристотель говорит: «Вот почему, как сказано раньше, трагедии изображают судьбу немногих родов. Изыскивая подходящие сюжеты, трагики случайно, а не благодаря теории, открыли, что в мифах следует соби-

[1] Л., «Academia», 1927, стр. 56. Перевод Н. И. Новосадского.

рать такой материал. Поэтому они вынуждены встречаться в тех домах, с которыми происходили такие несчастья» (стр. 57).

Таким образом, в комнатах «из немногих родов» начали встречаться многие трагики. А в результате опыта создается модель более или менее постоянная, модель действий, подходящих для трагедии. Модель эта избирательна, в нее входит не все, что может происходить в жизни, а то, что удобно для изображения в действии, то, что вызывает определенные эмоции.

Системы, отобранные из мифов, которые для автора были своего рода действительностью, становятся традицией, становятся разновидностью жанра. И в этой системе возникают способы изображения. Среди них мы сейчас разберем узнавание. Не только потому, что оно интересует нас само по себе, оно интересует нас как случай возникновения модели для художественного произведения.

Итак, мы знаем, что в определенную эпоху в создании древней трагедии нужна была противоречивость действий. Человек думает, что он совершает действие, а смысл его действия противоположный. Само действие благодаря этому переосмысливается, переосмысливается объект действия. Человек думает покарать врага, а карает родственника или карает самого себя, потому что преступником в данном случае оказывается он сам. Такова трагедия Эдипа. Для того чтобы произошло открытие, ведущее к переосмыслению действия, необходимо узнавание. Для узнавания необходимо, чтобы человек, являющийся объектом узнавания, сперва не знал о своем происхождении, или чтобы о его происхождении не знали другие, или чтобы о нем думали превратно.

Приведем еще раз Аристотеля (гл. XVI), потому что он первый занялся этим вопросом: «...что касается видов узнавания, то первый и самый безыскусственный, которым чаще всего пользуются за недостатком другого выхода,— узнавание по приметам. Из примет одни бывают врожденные, напр., «копье, какое носят (на своем теле) Земнородные», или звезды в «Фиесте» Каркина; другие— приобретенные впоследствии, притом или на теле, напр., рубцы, или посторонние предметы, напр., ожерелье или

лодочка, посредством которой происходит узнавание в «Тиро». Этими приметами можно пользоваться и лучше и хуже. Так, Одиссея по его рубцу иначе узнала кормилица, иначе свинопасы» (стр. 59).

Узнавания происходили по телесным приметам и по предметам, чаще всего по перстню, впоследствии по медальону; иногда по бумагам.

В дальнейшем мы покажем, как происходит как бы самостоятельное развитие определенной темы. Но тут же мы покажем, что эта самостоятельность мнима. На самом деле она происходит потому, что изменились люди, творцы. Они не столько повторяют, сколько изменяют прошлое. Повторение в какой-то степени иллюзорно. Цель изменения — отойти от условностей, расширить значение модели и в то же время приблизить ее к действительности. Для этого пользуются различными мотивировками.

У Эсхила, в трагедии «Жертва у гроба» (трагедия эта является частью трилогии «Орестея»), Электра, дочь убитого Агамемнона, приходит на могилу отца. Электра надеется на брата своего, Ореста, который должен оказаться мстителем за отца. Электра видит на могиле прядь волос и след. Дальше действие передается в диалоге между Электрой и хором. Хор состоит из рабынь-пленниц, которые сочувствуют судьбе Электры.

«Электра. Я на могиле прядь волос увидела. Предводительница хора. Мужские это локоны иль девичьи? Электра. Загадка не из трудных. Разгадать легко. Предводительница хора. Должно быть, молодые старых сметливей. Электра. Кто, кроме нас, мог прядью одарить отца? Предводительница хора. Могли б другие, да они враги ему. Электра. Но, погляди, как схожи эти волосы...»

Узнавание задержано условным диалогом с предводительницей хора.

Так оговариваются волосы. Но кроме того, есть примета — след:

Но вот следы! Еще один приметный знак!
Дай мне вглядеться. Право, отпечатки ног
С моими схожи. Пятка очертаньями
Точь-в-точь моя, следы — как слепок с ног моих.

Та же тема впоследствии была обработана Софоклом в трагедии «Электра».

Сестра Электры, Хрисофемида, приходит к Электре и рассказывает, что она увидела могилу отца, покрытую цветами, и

...прядь молодых волос,
Ножом отрезанных, внезапно вижу.

Электра не верит в приметы и говорит:

Как ты жалка в безумии своем.

Электра не верит сестре, потому что она получила весть о смерти брата. Появляется Орест и говорит, что он жив. В доказательство он показывает перстень.

Орест (*показывая ей свой перстень*).
Взгляни, проверь, сказал ли правду я!

Только теперь осуществляется узнавание, сперва отвергнутое.

Перипетии остались, но усложненными.

Узнавание сохраняется тысячелетия. Необходимо освободить человека, находящегося не на своем месте.

Старое узнавание осложнено. Сходство волос брата и сестры слишком условно. След брата и сестры тоже вряд ли похож до точности. Они, вероятно, разного роста, они пережили разную жизнь. Потом они могут быть по-разному обуты, вряд ли оба всегда ходят босиком.

Узнавание осложнилось, и так оно осложняется дальше. Узнавание перешло к Менандру. Узнавание изменилось потому, что изменилась цель узнавания. Начали показывать более обычную жизнь, судьбу простого человека, а не героя. Судьба эта трудная. Для того чтобы развязать узел, начали сообщать такого рода редкий случай, что угнетенный человек на самом деле знатного рода. Возникает тема освобождения от неволи.

Узнавание в вещах Брет-Гарта и О'Генри сохраняет старые методы. Там бывает узнавание по татуировке и узнавание по фразе, которую с детских лет сохранил ребенок, называвший часы «Тик-так». Герой увидел те же часы и в доме родителей сказал то же слово.

В поздних новеллах узнавание играет как бы второстепенную роль: существует повесть Марка Твена, которая называется «Простофиля Вильсон». Содержание этой повести следующее: мулатка-кормилица кормит хозяйского сына и своего собственного ребенка. Она их подменивает. Сын рабыни становится знатным человеком, а сын хозяина становится рабом. В этой местности существует человек, который занимается тогда еще малоизвестной дактилоскопией. Он снимает у всех отпечатки пальцев, снял он отпечатки пальцев детей. В результате, когда произошло убийство и убийца оставил отпечатки пальцев на кинжале, Вильсон не только устанавливает, кто убийца, но и то, что он раб — подмененный ребенок. Повторяется цель узнавания комедий Менандра.

Искусство, борясь с привычностью, выясняя истинные качества человека, прибегает к повторяющимся мотивировкам, доказывая, что человек на самом деле благородного происхождения или богач. Необходимость такой модели существует долго, очень долго, хотя, конечно, она сейчас уже почти оставленная модель.

Что объединяет все эти бесконечные узнавания и когда они кончаются?

Напоминаю о королевской дочке, которой пришлось убежать из дому одетой в ослиную шкуру; или принцессе, которую изгнали, вырезав у нее язык, из дому.

В основе сказочного мотива, по крайней мере для ее приближающихся по времени к нам слушателям, лежит стремление показать человека *не на своем месте* и доказать, что каждый человек — человек.

Чехов когда-то говорил, что он устал и не перевертывает свои вещи так, как перевертывает их Левитан. Левитан, друг Чехова, великий живописец, написав картину, рассматривал ее и перевернутой, для того, чтобы посмотреть свежими глазами на общее соотношение цветов.

Много раз использовался момент узнавания, но у Марка Твена возвращенные на свои места «белый» и «ложный белый» приблизительно одинаковые люди. Героиней оказывается мать ложного белого, рабыня, которая соглашается быть проданной еще раз для того, чтобы отдать деньги своему сыну. Она великодушней всех. Сын богача был таким же рабом, как и остальные.

Тема узнавания опровергнута. Истинное узнавание в повести состоит в том, что осмеянный в провинциальном городке простофиля Вильсон — великий человек.

Старое общее место отвергнуто.

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О НОВОМ У ШЕКСПИРА

Шекспир не создавал сюжетов; он брал их и переосмысливал. Его великие драмы являлись как бы инсценировками, разрушением, переосмысливанием прежде существовавших драм и новелл.

В 1566 году новеллист Джиральди Чинтио издал книгу «Сто сказаний». Среди новелл книги — новелла о венецианском мавре.

Старые новеллы имели заглавия-аннотации. Такие аннотации когда-то мы подавали на кинофабрики, как заявки на сценарий. Аннотация должна была содержать в себе ситуацию, то есть упоминание тех сил, которые будут введены и противопоставлены друг другу в кинопроизведении, и коллизию, то есть указание на то, каким образом они придут в столкновение. Вот заявка на «Отелло»:

«Некий военачальник из мавров женится на венецианской гражданке. Один из его поручиков обвиняет ее перед мужем в прелюбодеянии, и муж требует, чтобы поручик убил того, кого он считал прелюбодеем. Мавр убивает жену, и поручик на него доносит. Мавр не сознается, но на основании ясных улик он приговорен к изгнанию, а преступный поручик, задумав погибель еще одного человека, сам навлекает на себя жалкую смерть» [1].

В этой заявке внешнее поведение героев как будто пересказано прокурором.

Судоговорение не начато, но нравоучение в новелле произнесено; частично оправдана одна Дисдемона.

В новелле говорится, что девушка увлекается «не женской прихотью — а доблестью мавра».

---

[1] «Итальянские новеллы Возрождения», М., ГИХЛ, 1957, стр. 466.

Попытаемся на этом примере различить новое использование определенной ситуации и изменение ее функции.

Интрига новеллы и драмы совпадают. Даны ложные толкования заступничества Дисдемоны за капитана, рассказано о жене поручика, есть эпизод с похищенным платком. Новелла имеет условную мораль, ради которой она будто бы и написана. Мораль новеллы формулируется устами Дисдемоны так:

«Как бы мне не сделаться устрашающим примером для девушек, которые выходят замуж против воли своих родителей, и как бы итальянские женщины не научились от меня не соединяться с человеком, от которого нас отделяет сама природа, небо и весь уклад жизни» (стр. 472).

В то же время для человека, знающего пьесы Шекспира, новелла выглядит как пересказ, сделанный зрителем, который побывал на представлении «Венецианского мавра», но ничего не понял и дома пересказывает увиденное, упустив самое главное.

Шекспир доказал, что Отелло и Дездемона должны полюбить друг друга. Их любовь преодолела все препятствия, и разлучает их только преступление. Яго не только завистник; он — представитель обыденности. Это он говорит Отелло, что Дездемона нарушила свой долг по отношению к отцу, когда его полюбила, и поэтому может изменить Отелло.

Можно изменить мотивировку действия, но мотивировки функции, для которой описываются или разыгрываются определенные действия, являются душою каждого произведения. Их изменение означает изменение жанра.

Мотивировки могут быть даже спародированы, но и спародированные мотивировки могут, в свою очередь, изменять свое — уже не пародийное — действие. Например, действия Дон Кихота повторяют действия героев рыцарских романов, однако они не являются покушением на негодный объект с негодными средствами: они оказываются комическими, но герой делает их с добрым намерением и храбростью. У него своя философия, свое представление о том, каким должен быть мир.

Поэтому внешне пародийные действия героя оказываются трагическими, но не пародийными.

В итальянской новелле Отелло хотел так убить Дис-

демону, чтобы преступление не было обнаружено. Он — преступник, боящийся возмездия. Его отчаяние по поводу мнимой измены жены сопровождается чувством самосохранения по отношению к самому себе. Он убил жену ударами мешка с песком — такие удары не оставляют следа на теле. Потом он обрушил вместе с Яго на мертвую Дисдемону балку спальни, то есть пытался инсценировать случайность смерти.

Мавра предает поручик на пытки. Мавр выдерживает пытки и ни в чем не признается. Потом его убивают родственники жены. В пытках погибает поручик.

Перед нами рассказ о преступлении, а у Шекспира — рассказ о любви и о трагедии любви. Отелло не хочет скрыть свое преступление. Когда Дездемона говорит, что не он убил ее, он упрекает ее во лжи.

Дездемона предчувствует свою смерть и перед смертью поет песню об иве. Это очень простая песня. Дочь дожа, то есть женщина, принадлежащая к самому верху венецианской аристократии, Дездемона перед смертью поет простонародную песню. Простота этой песни подчеркивается, говорится о том, откуда она пришла.

У матери моей была служанка
Варвара. Друг ее, гулявший с ней,
Был ветрогоном и Варвару бросил.
Была у ней излюбленная песнь,
Старинная, под стать ее страданью,
Про иву, с ней она и умерла.
Вот эта ива у меня сегодня
Весь вечер не идет из головы.
Вот словно сяду, подопрусь рукою,
И, как Варвара, затяну.— Скорей.

Это песня служанки; представляется невольно поза Дездемоны, когда она поет,— поза простой женщины: она поет, подперев голову рукой.

У Анны Андреевны Ахматовой в превосходном стихотворении рассказывается о ревности, о непонимании, которое приводит к катастрофе между мужчиной и женщиной. Поэтесса говорит о «седой иве», которая ворвалась в разговор. Это прекрасная ива, но она — цитата из высокой поэзии.

Отличие Шекспира, отличие Сервантеса — это боль-

шие амплитуды между высоким и низким, новая разнокачественность эпизодов.

Структура подчиняет себе разный материал. Разность материала является законом структуры литературной. Женщина умирает по-простому, умирает, как простые женщины, и любит Дездемона Отелло, как женщины любят своих любимых, даже если те не предводители флотов и не победители.

Офелия, сойдя с ума, приходит во дворец раздавать цветы, которых, может быть, у нее в руках и нет. Она приходит с народными поверьями о целебности трав и об их мистическом значении. Офелия приходит во дворец, словно из леса, с улицы. Она приходит с народными поговорками.

Мир Шекспира разнообразен. Шуты разговаривают с королями, их оспаривают; могильщики — не только слуги, которые должны зарыть в землю результаты катастроф, происшедших во дворце,— они оценивают чужую жизнь.

Шуты появились в комедиях давно, до Шекспира. Они пришли на сцену драмы с готовыми клоунадами.

Великое искусство противоречиво, и противоречие это выявляется в разности материалов, которые в него входят.

Великое искусство противоречит своему времени, стоя впереди, вернее, уходя вперед.

Для Шекспира дело не в том, что Дездемона полюбила мавра. Он удивляется другому: почему мавр не поверил любви Дездемоны. Почему он оказался доверчивым к словам обывателя Яго, к сплетне, к злонамеренности этой сплетни, а не поверил в простую любовь?

Это обнаружение смысла неравенств — заслуга Шекспира.

Шейлок для Шекспира — враг. Но он видит в Шейлоке не только скупца, который любит лишь свои драгоценности, но и отца, у которого есть семья, который о себе самом знает, что он — человек, с такими же эмоциями, как и те люди, которые его презирают, а он сам их ненавидит.

Трагедия «Ромео и Джульетта» написана Шекспиром по новелле Маттео Банделло.

Новеллист собрал свои новеллы во второй половине XVI века. Новелла о Ромео и Джульетте имела следующую аннотацию, данную автором: «Всевозможные злоключения и печальная смерть двух влюбленных: один умирает, приняв яд, другая — от великого горя».

Происшествие, лежащее в основе новеллы, отнесено автором к самому началу XIV века. Рассказывается нечто достопамятное и обобщенное давностью.

Герои новеллы имеют те самые имена, которые они потом получили в трагедии. Трагедия отличается от новеллы не тем, что делают герои, не тем, что с ними случается, а тем, что они говорят по поводу происходящего — как осмысливают они свою судьбу. Осмысливание пышно-метафорично и как бы повышает накал происходящего. Эта реальная пышность чувств создает накал действия, повышающий значение вражды домов.

В Вероне стояли башни замков. Башни были домами знатных родов. У нас в Крыму, над Судаком, косо венчает гору старая Генуэзская крепость. Крепость сохранила башни. Каждая башня, говорят, принадлежала роду, который, вероятно, ее строил и должен был ее охранять. Но башня его собственность. Город был соединением партий, судеб, хозяйств, цехов, владений. Люди боролись за свои интересы. Борьба домов — не пустяки, хотя обнаружиться она может и по пустякам.

Столкновения очень подробно разработаны. Ромео не только человек из враждебного рода (это еще не так было важно: он очень молод, его любят все в городе), но он — преданный друг. Ему пришлось убить брата Джульетты. Он не хотел этого сделать, но был поставлен в необходимость, потому что был убит его друг. Вражда родов для него выявилась по другому предлогу. Он мстит не за свой дом, а за свою дружбу.

Ромео и Джульетта сильно любят друг друга. Они почти дети. Но они любят так сильно, что становятся красноречивы. Их красноречие превышает все возможное. Любовь Джульетты и Ромео поглощает весь мир. Внешний мир оказывается, как говорил по этому поводу Гегель, «аналогом внутреннего переживания».

Приведем еще раз монолог Джульетты (в другом пе-

реводе, который дан в «Эстетике», так поразивший Гегеля:

Приди же, ночь, скорее; приди, Ромео,
Мой день во тьме; на крыльях этой ночи
Ты явишься мне чище и белей,
Чем первый снег у ворона на перьях.
О тихая, ласкающая ночь,
Ночь темная, приди, дай мне Ромео,
Когда же он умрет, возьми его
И раздроби на маленькие звезды:
Украсит он тогда лицо небес,
Так что весь мир, влюбившись в ночь, не будет
Боготворить слепящий солнца свет...

Гегель считал, что метафоры и сравнения перегружают драму, мешают действовать герою, отвлекают тем самым от ситуации данного положения. Он говорит: «И в самом деле, нет сомнения, что образы и сравнения у Шекспира часто неуклюжи и слишком нагромождены» [1]. Но, нагружая человека, они подымают его над жизнью, не отрывая его от того, что понятно сердцу.

У Толстого в «Хаджи Мурате» описано, как гуляет Маша, жена коменданта крепости, и рядом с ней идет влюбленный в нее молодой проигравшийся офицер Бутлер.

За ними — луна, и они обведены сиянием луны, чертою сияния. Вероятно, такое обтекание светом возможно, во всяком случае я верю Толстому. Но вот это выделение героя, подчеркивание его прекрасности — реальность; необходимый для определения человеческих качеств сигнал высокого.

У новеллиста брат Джульетты напал на Ромео. Ромео не хотел с ним сражаться. Он только защищался, пользуясь тем, что на нем была надета кольчуга с нарукавниками. Тибальт погиб случайно.

У Шекспира Тибальт напал на Меркуцио и убил его. Меркуцио впоследствии Пушкин любил в этой трагедии больше всех остальных.

Он говорил, что это дух Возрождения — веселый, жизнерадостный, великодушно легкомысленный человек.

Ромео принужден долгом сражаться с братом люби-

---

[1] Гегель. Сочинения, т. XII. М., 1938, стр. 423 и 426.

мой: он ничем не защищен, он поставлен в необходимость убить человека, зная, что это навсегда лишит его Джульетты.

Что касается истории, происходящей в последних частях драмы,— сон Джульетты, принятый за смерть, и вся сцена с живыми людьми, находящимися в гробах,— то вся эта история чрезвычайно традиционна. Мнимый мертвец, положенный в гроб и оживающий,— обычный ход — мотив в итальянской новелле. В Дне втором «Декамерона» об этом говорится в восьмой новелле, герой которой Феронда, «отведав некоего порошка, похоронен за мертвого». Об этом же говорится в десятой новелле Дня четвертого, в первой новелле Дня девятого и четвертой новелле Дня десятого.

Мотив наиболее ярко использован тогда, когда мнимый мертвец положен в гроб и потом освобождается, как бы воскрешается любимым,— такова последняя упомянутая мною новелла.

Старые модели, старые структуры как бы переворачивались в вещах Шекспира. Толстой, великий критик шекспировских построений, правильно упрекал Шекспира в том, что его трагедии отличаются от новеллистических источников нелогичностью. Это так: трагедии противоречивы, и противоречия созданы автором — Шекспиром.

Но и действия героев Достоевского противоречивы, и это подчеркивал тот же Толстой.

Толстой считал, что очень нелогично и странно ведет себя король Лир. Он отдал свое государство дочерям, отдал им корону. Правда, он отдал только герцогскую корону, а какую-то часть власти и группу рыцарей он оставил при себе. Лир хотел продолжать царствовать, отдав опору царствования. Он думал, что свойство царствования присуще ему, как птице присущи перья. Он на самом деле был королем с головы до ног. Но, отдав силу, он отдал и власть. Его изгнали из его дома. Он ушел в бурю, говорил красноречиво, с ним спорил его шут — все это чуждо Толстому. У него другая поэтика, и он меньше нас может оценить другую поэтику, потому что его собственная поэтика создана им самим. Для шекспировского Лира пришло время, он устал от мира. Он хотел отдать свое положение кому-то, он не хотел принимать учас-

тие в неправде мира. Лир хотел себя выделить. Я расскажу то, о чем говорил Михоэлс, пересматривая толстовские разборы шекспировских трагедий.

Сам Михоэлс играл короля Лира. Он много читал, долго готовился к роли.

Прочитал он статью Толстого о Шекспире. Возражения Толстого показались ему убедительными.

Но потом он сказал: но ведь и сам Толстой раздал свои имения, отдал все своим детям и потом поздней осенью бежал. Правда, он погиб не в степи, а на станции, но он скитался — невозможное оказалось возможным.

Великие конфликты иногда в рисунке своем как бы превосходят реальность; но они реальны.

Только они не со всеми случаются, но искусство подымает наше сердце до трагедии.

Оно вызывает в нас те чувства, которые нам как бы не нужны. Оно делает человека достойным его сущности.

Юрий Тынянов

ГОРОД НАШЕЙ ЮНОСТИ

Петербург еще не был Петроградом.

Еще трамваи не доходили до взморья.

Невский был вымощен торцами и кончался не площадью Восстания, а Знаменской площадью.

На площади стоял на широкой плите битюг, у которого как будто болели почки: так он отставил задние ноги.

Передними ногами тяжелый конь упирался в гранит; голова его наклонена, словно он уперся в неспешном ходу лбом в стену.

На битюге сидел плосколицый, плоскобородый, кособрюхий царь в плоской барашковой шапке.

Памятник поставили в знак того, что с этого места начинается дорога на Тихий океан: обозначал же он то, что на этом месте дорога царской России кончается. Династия уже отпраздновала не свое условное трехсотлетие.

Сделан памятник, не без иронии, Паоло Трубецким.

Правее памятника шла улица Лиговка, по ней текла речка, еще не вполне закрытая. Шла улица с узкими домами, построенными на полосках земли, когда-то бывших наделами ямщиков. Пригородная деревня обратилась в привокзальную улицу — шумную, грязную, неспокойную. У нее была своя пресса, которая называлась «Маленькая газета», ее редактировал знаменитый арбитр французской борьбы Лебедев — дядя Ваня.

У хвоста памятника начинались Пески — тихое чиновничье место. Пустые улицы, Греческая церковь посредине, а тут же дом дешевых квартир с двойными воротами, сквозь которые проезжал паровичок, таща за собой через дыру дома, дым и конки — туда, к рабочей окраине: на Шлиссельбургский проспект.

Рядом корпуса больницы.

На Песках, недалеко от Греческой церкви, на третьем этаже скучного дома, в довольно большой и очень пустой чужой квартире, жил студент Санкт-Петербургского университета, словесник, участник венгеровского семинария, молодой поэт Юрий Тынянов.

Места вокруг молчаливы. Смольный институт,— тогда

еще институт благородных девиц; в саду вокруг Таврического дворца молчат тихие пруды, в самом дворце скучает Государственная дума.

Как знак ее деятельности — между ней и Невой краснеет восьмигранная башня водокачки.

Казармы вокруг Таврического дворца безмолвны; у ворот стояли часовые; мощеные дворы тихи, все сжато, как пар в котле.

На перекрестках города летом и зимой в те годы часто по двое стоят молчаливые городовые с винтовками за спиной; зимой уши городовых завязаны башлыками.

Город тих, особенно зимой, сумрачен, особенно осенью.

Шумным местом для нас был университет. В него часто вводили полицию. Стоял он на северном берегу реки, которая знаменита была тем, что иногда, отступая от залива, затопляла город, переливаясь через набережные и выступая через водостоки.

У каждого человека — большого и маленького — на дне воспоминаний, как золотой песок после промывки, лежит какая-нибудь картина — яркая, любимая.

Это воспоминание снизу освещает и окрашивает жизнь.

Данте в книге «Новая жизнь» вспоминает себя мальчиком, ему десять лет, он в первый раз видит Беатриче: «Она явилась мне одетой в благороднейший алый цвет, скромный и пристойный, опоясанная и убранная так, как то подобало ее весьма юному возрасту» [1].

В той дантовской книге воспоминания и размышления теоретика искусства сменяются стихами.

Проходит жизнь.

В Песне тридцатой «Чистилища» поэт описывает колесницу, подобную той, которую когда-то воспел Изекииль. Данте пишет про любимую: она

. . . . стояла,
Ко мне чрез реку обратясь лицом.

Она в светлом алом платье — воспоминания не проходят.

---

[1] Данте. Новая жизнь. Перевод с итальянского Абрама Эфроса. М., Гослитиздат, 1965, стр. 34.

В памяти иногда сохраняется цвет как флаг над покинутой пристанью отплытия и как клятва.

Память всегда противоречива.

Помню, в тумане за Николаевским мостом стоит косой, незнакомый призрак — косой ангел.

Это за судостроительным заводом, за крупной рябью Невы, как будто глинистой, похожей на отпечаток булыжной мостовой, поднялся первый, тогда увиденный подъемный кран.

Здесь Петербург начинался заводами, прерывался дворцами, а за Литейным мостом опять — направо по Выборгской стороне и налево по Шлиссельбургскому шоссе — стояли краснокирпичные заводы. Дымили.

Мало было синего в небе Петербурга. Впрочем, студенческая фуражка околышком была ярко-синей.

Воспоминания появляются над Невой разрывами между дымами и облаками.

Когда-то между речными входами в Адмиралтейство, украшенными якорями и увенчанными шпилями, стояли верфи. Теперь широкое пространство это застроено театром, банком и еще чем-то.

Желтые руки Адмиралтейства высовываются из этого сора, как руки утопающего.

Качаются невысокие изогнутые грани невских волн.

Человек возвращается к колыбели и пытается снова качать ее, чтобы услышать скрип.

Качалась Нева над глинисто-синей мостовой волн. Скрипя, качался на ней наплавной Дворцовый мост; настил моста прикреплялся к баржам толстыми желтыми, как будто наканифоленными, канатами.

Пахло смолой; мост скрипел басовито и неторопливо.

Мост качается, скрипит, за ним уперлась в Стрелку Васильевского острова белыми колоннами Биржа, дальше краснеет узкий бок университета.

Университет, как красная линия в конце бухгалтерской записи, пересекает Васильевский остров.

К нему утром идут и плывут.

От Адмиралтейской набережной, от ее каменных спусков к университету, скрипя уключинами, косо плывут зеленые, высоконосые ялики, построенные еще по черте-

жам Петровского времени. Вдоль Невы плывут истрепанные пароходики с низкими бортами.

Здание университета двухэтажное, университетский коридор лежит над арками нижнего прохода — он весь светлый.

На Неве медленно качаются баржи Дворцового моста. Зимой, перебивая друг друга, качаются слои и спирали вьюг.

Зимой через вьюгу в красный университет по мосткам, вечером окаймленным двойным желтым пунктиром керосиновых фонарей, в фуражках с синими околышками, идут студенты, подняв воротники холодных шинелей. Медные пуговицы холодят щеки. Мы не носили теплых шапок, наши пальто редко были на вате.

Синие фуражки, короткие тужурки, быстрые шаги, громкие голоса.

Широкая Нева — заглавная строка новой истории.

Молчаливые дворцы, крутой шлем Исаакия, Адмиралтейство и за городом дворцов дымы. Город дворцов стоит на ладони города заводов. Будущее видно; куда ни посмотришь, далекие подъемные краны, там на взморье, направо и далекие дымы заводов налево: великий, широкий, залитый водой — город вдохновений поэтов... белых ночей... Город наводнений и революций.

УНИВЕРСИТЕТ

Белокурые и черноволосые студенты идут по университетскому коридору мимо желтых ясеневых шкафов.

Здесь ходил высокий, очень худой, как бы иссохший, очень молодой и очень отдельный Шилейко: он занимался, в целом мире, кажется, один, сумиро-акадским языком и переводил стихотворную повесть «Гильгамеш», сравнительно с которой Библия и Гомер — недавно вышедшие книги.

Здесь ходили веселые, как будто свободные от занятий юристы, озабоченные и непонятные математики и мы, филологи разных мастей.

Здесь я увидел в первый раз хохлатого, узколицего, ходящего с закинутой головой поэта Осипа Мандельштама.

Здесь я подружился более чем полстолетия назад со стройным, еще румяным, красивым, темноглазым человеком, звали его Юрий Николаевич Тынянов. Он работал в семинаре Венгерова.

Семен Афанасьевич Венгеров, человек еще не старый, небрежно одетый в черный длинный сюртук, почтенный, озабоченный, носил свою черную, начинающую седеть бороду с достоинством.

Его методом был эмпиризм. Венгеров старался узнать все о писателе, и особенно о его биографии, и все записать.

Если бы он построил церковь, то иконами в этой церкви были бы библиографические карточки. Когда он начинал рассказывать, то он не мог кончить. Он все время начинал книгу за книгой. Они обрывались на первых буквах, потому что текли по алфавиту, а букв много. Он издавал классиков, соединяя в них в качестве иллюстраций снимки с самых разнообразных рисунков и картин, посвященных данному автору.

История для него двигалась по алфавиту и была неподвижна, как алфавит.

Ей и не надо было двигаться, она стояла как библиотечные шкафы: все повторялось, потому что все цитировалось.

В то же время у Семена Афанасьевича были хорошие черты: он, желая знать в литературоведении все, понимал, что великий писатель не одинок, как не одиноко дерево в лесу.

Он видел литературу широко, но не мог выделить главного.

Поэтому его обширные замыслы кончались тем, что он начинал печатать уже не книгу, а материалы к книге.

У Венгерова в семинаре работали талантливые люди; они переняли у него широту знания, ища то, чего у него не было: принципа отбора. Здесь был Юлиан Оксман и Георгий Маслов. Здесь занимался Пушкиным белокурый Сергей Бонди, и мы тогда ждали, что он через год напечатает замечательную книгу.

В кажущемся непрерывном потоке литературы студенты видали реальность столкновения, реальность литературных школ, за смутными, всегда неточными замыслами стояли изменения жизнеотношений.

Самым интересным среди учеников Венгерова был Юрий Николаевич. Он писал стихи, и стихи неплохие, он не просто накапливал факты, он выбирал и умел видеть то, что другие не видели; увлекался Державиным, Кюхельбекером, понимал значение в искусстве отвергнутого и как будто неосуществленного.

История литературы была для него не историей смены ошибок,— историей смены систем, при помощи которых познается мир.

В университете читал академик польской академии Бодуэн де Куртене, человек, соединивший польскую и русскую культуру, каждый день уничтожающий уже найденное, великолепный анализатор явлений течения живого языка, человек, который умел отбирать факты.

Рядом с ним работал, тогда еще непонятый, приват-доцент Щерба, интересующийся логикой языка, видящий за грамматикой систему мысли, занимающийся не только словами, но и смысловыми отношениями; он был предтечей новой филологии.

Рядом с Л. В. Щербой работали любимые ученики Бодуэна де Куртене Е. Поливанов и Л. Якубинский.

Евгений Дмитриевич Поливанов—специалист по языкам Дальнего Востока. Поливанов мечтал о создании общей грамматики всех языков, в которой явления не только бы сравнивались, но и взаимно объясняли свою сущность.

Евгений Дмитриевич знал весь Восток, в науке боролся с Марром. Недавно в Самарканде прошла научная конференция его имени, на которой было прочитано 40 докладов.

Лев Петрович Якубинский, доказывавший реальное различие поэтического и прозаического языка.

Поливанов и Якубинский были коммунистами. Поливанов еще до Октябрьской революции, а Якубинский с первого года революции.

Молодым доцентом, уже печатавшимся, работал Борис Эйхенбаум. Читали лекции Виктор Владимирович Ви-

ноградов и Виктор Максимович Жирмунский — позднее академики.

В Петербург приезжал красивый человек с плоским ртом, широкими плечами, волосами, откинутыми назад, голосом, который мог наполнить любую долину: звали его Владимир Маяковский. Он спорил с аудиторией, у него учились, его еще не изучали. Он сам был сдвигом в мире стиха, последствием революции 1905 года, не удавшейся, но уже сдвинувшей пласты сознания.

Поступив в университет, я написал для Семена Афанасьевича Венгерова анкету на тему, что хочу сделать: заявил, что собираюсь основать новую литературную школу, в которой среди прочих своих достижений в первый раз докажу, что работа Венгерова не нужна. Великий библиограф, создатель некомплектных гряд облаков — Венгеров взял у меня анкету, прочел, положил в папку. Я увидел ее недавно в Литературном музее. Она улыбнулась несколько иронически: я посмотрел на нее с завистью.

Пока что, молодые и озабоченные, мы работали и гуляли вместе. Вместе мы проходили свою дорогу — Борис Эйхенбаум, Юрий Тынянов и я — сейчас живой.

Мы гуляли по площадям и набережным.

Сенатскую площадь давно урезали сквером, закрыли память о восстании и разъединили здания, которые когда-то соотносились друг с другом.

Здесь был Кюхля, здесь мог быть Пушкин. Тогда здесь не было Исаакия, но были склады материалов, камни, доски, и народ из-за заборов камнями отбил атаку кавалерии, направленную на восставших.

Безмолвный Петр скакал на площади, протягивая руку к Западу, за Невой — в ту ночь не серой, не синей, а розовой — краснел узкий бок нашего университета.

Ночь не проходила и не наступала.

Заря была такая, как будто она продолжится всю жизнь.

Молодой Пушкин, уже много написавший, ни в чем не виноватый, в такую ночь упрекал себя за то, что мало сделал, не так прожил.

Нет границ ответственности.

Искусство всегда перерешает.

При свете белой ночи много раз мы перечитывали прошлое, не оправдывая себя.

Город революции, город русского книгопечатания, город Пушкина и Достоевского, город Блока, Маяковского, город Горького, город спорящих кварталов, дворцов и заводов, реки, лед которой был много раз окровавлен,— Петербург, мы любим тебя Ленинградом при жизни, любим до смерти. Клянемся тобою в книгах.

Мир был молод. На широкой Неве уже стояли корабли для открытия новых планет; все было готово для плаваний и для взлетов.

Все было в будущем. Все еще было недописано.

Все было весело.

Тяжелый Исаакий — храм петербургских студенческих песен — подымал над городом круглоблистающий купол.

Шли годы, сменялись, как дни творения.

Квартира на Песках Юрия Николаевича была большая, светлая и пустая. Книги еще не завелись; вещей было так мало, что, приходя к другу, я вешал пальто на выключатель: вешалки не было.

Работал Тынянов переводчиком в Смольном, потом в «Доме книги» в Гослитиздате корректором. Через три года, написавши «Кюхлю», он принес книгу в издательство. Директор перелистнул начало рукописи и опытным, почти ласковым голосом сказал:

— Художественная литература вещь сложная. Вы не огорчайтесь, у вас есть своя специальность.

Он говорил не про теорию литературы, а про корректорскую работу.

В квартире Тынянова жила его жена, виолончелистка, перетрудившая руки в упражнениях, дочь, очень рано начавшая писать забавные стихи, приезжала очень похожая на Юру девочка — сестра его Лида. Приходило к ним множество народу. Вениамин Каверин — молодой студент в обновке: длинных, еще пахнущих свежим дешевым сукном брюках, Поливанов (я о нем уже говорил) — его Каверин описал под фамилией Драгоманов. Очень молодой Николай Степанов, еще более молодой и неудержимо веселый Ираклий Андроников. И я там бывал. Каверин с веселой неточностью и заботливым романтизмом описал

меня под именем Некрылов[1]. Зимой там все костенело в холоде.

Холодно было и у Юрия Николаевича.

Молодой, с легкими красивыми руками, Борис Михайлович Эйхенбаум разговаривал о доминантах, о том, как одна из частей композиции берет верх над другой, становится смыслообразующей.

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ТЕОРИИ

Сейчас Тынянову было бы семьдесят пять лет. Мертвые не стареют, и в могилах не всегда лежат мертвые.

Так говорил в молодости, рано положенный в могилу ссылки, Чернышевский.

Легко идущий студент Тынянов привез в Петербург из Пскова и Режицы свое отношение к искусству. Он любил Державина и Кюхельбекера; Грибоедов для него стоял в кругу друзей-поэтов.

Юрий читал те книги, которые другими только просматривались.

Он писал в статье «О литературной эволюции»: «..изучение эволюции литературы возможно только при отношении к литературе как к ряду, системе, соотнесенной с другими рядами, системами, ими обновленной»[2].

Тынянов пытался понять связь функции и формы, ту цель, для которой указывается часто жанр и изменение значения жанра.

В каждом приходе есть свои традиции разговора, свои способы убеждения, свое отношение к фактам. Я говорю о приходе в широком смысле. Для того чтобы определить значение подробностей, деталей или высказываний в литературном произведении, надо знать законы жанра, надо понимать, к чему он идет. Одна и та же строка, абзац, мысль могут быть разно повернуты.

Поэты называют свои вещи поэмами, посланиями, просто стихами, пародиями для того, чтобы закрепить

---

[1] Все они часто бывали у меня. Некрылов не приходил ко мне, так как он — я, конечно, романтизированный и выдуманный.

[1] Юрий Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., изд-во «Прибой», 1929, стр. 47.

жанр — сферу понимания. Но они иногда сами не знают, куда идут стаи мыслей. Система как бы самораскрывается, обнаруживая новые свои возможности.

Сосуществование в одном произведении нескольких несовпадающих отображений жизни — обычно.

Иллюзия правдоподобности театра мерцает уже в античной трагедии при вступлении хора.

Король Лир, городничий в «Ревизоре», чиновник в «Свои люди — сочтемся» обращаются прямо к залу, а потом действие снова возвращается к иллюзии четвертой стены.

Сочетание двух традиций может существовать и в несмешанном виде, может быть разделено между действующими лицами, которые как бы разностильны.

Сочетание высокого и низкого стиля в «Мертвых душах», в «Шинели», в «Записках сумасшедшего» различно мотивировано, но оно существует. Сочетание нескольких жанров есть и в «Бедных людях».

Все это ведет к тому, что внутри одного произведения создаются разные отношения к предмету рассказа или показа.

Соотношения даются обычно как соотношения стилей, причем один из стилей берется как традиционный, а другой как новый, только что созданный.

В литературе поэтому надо исследовать не отдельные черты произведения, а значение каждой черты в системе произведения, причем надо определять: перед нами одноголосое произведение или полифоническое — многоголосое.

«АРХАИСТЫ И НОВАТОРЫ»

Тынянов начинал работу над книгой «Архаисты и новаторы». Я предлагал другое название, которое выразило бы его мысль еще ясней: «Архаисты — новаторы». А. А. Ахматова было со мной в этом согласилась. Тынянов знал, куда ведут его работы. Он изучал законы появления нового — диалектику литературы — чудо отражения, как бы поворачивающее отраженный объект. Напомню университет.

Здание стояло фронтом перед Петропавловской крепостью.

С годами Стрелка Васильевского острова была застроена, вошла в другую систему, появились ростральные колонны, здание Биржи.

Доминантой построения систем оказалась Биржа и развилка рек, оформленная ею; к этому времени каналы уже не существовали, и остров не был нарезан ломтиками.

В большом городе разные архитектурные идеи сосуществуют, осознаются в своем противоречии.

Ленинград, прежде Петербург,— это система систем, и он красивее тех домов, которые в нем построены, будучи подчинен другой, более крупной архитектурной идее.

В самом облике города заключена история — смена форм при одновременном их существовании.

Журналы эстетов, такие, как «Аполлон», упрекали горько и без успеха архитекторов, которые в ансамбль города вносят противоречивые здания. Но крутой шлем Исаакия противоречит высокому шпилю Адмиралтейства. Само широко раскинутое здание Адмиралтейства противоречит тесно собранному, выделенному площадью кубу Исаакия.

В искусстве вообще, а значит и в архитектурных ансамблях, важны столкновения, изменения сигнала — сообщения.

Представим себе, что источник сообщения передает неизменяющееся изображение или сумму постоянных сигналов. Тогда внимание перестает реагировать на систему одинаковых сигналов. Механизм внимания построен так, что ярче всего принимается сигнал смены впечатления. Старые системы как бы берутся в скобки и воспринимаются целиком.

Но великие системы архитектуры сменяются, вытесняют друг друга и соединяются в новые неожиданные комплексы.

Так создался Московский Кремль.

В архитектуре ясно, что старое остается, потому что камень долговечен. Старое остается, оживая в новом качестве.

Это менее ясно в литературе.

Между тем старые литературные явления оживут не

только на полках библиотек — в виде книг, но и в сознании читателя — как нормы.

Тынянов для анализа отношения нового к старому начал с простейшего — с анализа самого литературного факта. Литературный факт — смысловое сообщение — воспринимается всего острее в момент введения нового в прежде существующую систему, в момент изменения.

Для жанра важнее борьба систем, она входит в смысловое значение произведения, окрашивает его.

Жанр движется, поэтому статические определения жанра должны быть заменены динамическими.

Тынянов в статье «Литературный факт» писал:

«Все попытки единого статического определения не удаются. Стоит только взглянуть на русскую литературу, чтобы в этом убедиться. Вся революционная суть пушкинской «поэмы» «Руслан и Людмила» была в том, что это была «не поэма» (то же и с «Кавказским пленником»); претендентом на место героической «поэмы» оказывалась легкая «сказка» XVIII века, однако за эту свою легкость не извиняющаяся; критика почувствовала, что это какой-то выпад из системы. На самом деле это было смещение системы. То же было по отношению к отдельным элементам поэмы; «герой» — «характер» в «Кавказском пленнике» был намеренно создан Пушкиным «для критиков», сюжет был «tour de force». И опять критика воспринимала это как выпад из системы, как ошибку, и опять это было смещением системы» (стр. 6).

То, что «Евгений Онегин» был не романом просто, а романом в стихах, для Пушкина было «дьявольской разницей».

Ироническое вступление в роман с введением непредставленного героя подкреплялось сложной строфикой романа.

Тынянов вообще отмечал, что жанр смещается; его эволюция — ломаная линия, а не прямая. Смещение это происходит за счет основных черт жанра.

Что из этого возникает?

Старые теоретики, в том числе такой крупный ученый, как Александр Веселовский, занимались анализом изменений определенных частей литературного произведения;

разбирался вопрос изменения способов повествования, создания параллелизмов, эволюция самого героя.

История литературы как бы превращалась в пучок разноцветных и отдельных линий, проходящих через игольное ушко конкретного литературного произведения.

Доказывалось, что будто бы искусство движется самостоятельно от жизни, а не отражает жизнь, не познает жизнь. Оказывалось, что искусство как бы неподвижно, оно переставляется, как бы перетряхивается: старшие жанры становятся младшими, но нового не появляется.

Я читал в «Литературной газете» статью, которая, вероятно, называлась «Реализм — это жизнь». Но возникает вопрос: что такое жизнь? Ясно, что жизнь — это нечто изменяющееся, жизнь в большом обобщении — это история, изменения; тогда мы должны сказать, что реализм — это изменение способов познания изменяющейся жизни, иначе получится, как в описании у Салтыкова-Щедрина жизни города Глупова: в какой-то момент «история останавливает движение свое». Мы должны понимать, что реализм Гоголя не таков, как реализм Достоевского и Толстого, и что реализм Шолохова не может быть подобен реализму Толстого, потому что изменяется сам предмет познания.

Исследователь пытался в теории литературы, как и в истории литературы, всякое явление рассматривать исторически, в связи с конкретным содержанием самого явления и в связи его с другими явлениями.

Борьба за точность термина должна была стать началом борьбы за историческую конкретность. Таким путем шел Тынянов.

Важно не изменение отдельных фактов произведения, а смена систем при неизменении конечной цели. Такой целью являлась художественная выразительность, для сохранения которой изменялись способы отражения.

Всегда знали, что существует литературная эволюция, но не подчеркивали, что происходит эта «эволюция» какими-то скачками, переходами, которые своей резкостью всегда вызывали удивление и негодование современников.

Классики сменялись сентименталистами, те романтиками, романтизм сменился реализмом.

Переход систем всегда отмечался как перелом.

Внутри этих больших изменяющихся систем шли смены авторских систем.

Функции тургеневского, толстовского, чеховского пейзажа разные, частично сохранены сигналы, но осмысление сигналов изменено.

Так называемые художественные школы — направления, смены систем выражения.

Юношеская поэма «Руслан и Людмила» вызвала и восторг и негодование. В ней есть уже столкновение систем. Следующие воплощения замыслов Пушкина вызывали все бóльшие возражения. Напряженность переключения систем возрастала. Читатель не всегда хотел узнать намерения Пушкина, он удивлялся на его голос, как на голос незнакомого человека.

Для того чтобы понять то, что вам говорят, надо знать, кто говорит и что хотят вам сообщить. Иногда слушаешь начало разговора по телефону, и слова непонятны, но когда понимаешь, кто говорит, разговор попадает в систему познания этого человека, в систему твоих отношений с говорящим, и все становится внятным, хотя вам иногда говорят то, что требует усилия для понимания...

Кажущаяся бесцельность, безвыходность «Домика в Коломне» является фактом освобождения от извне навязанного смыслового решения и в то же время становится фактом перевода внимания на новые стороны действительности. Парадоксальность трудной и торжественной формы октав, с бытовым описанием Коломны, как бы подготовляет завтрашний день не комедии, а трагедии, на арену которой выйдут новые герои.

Тынянов показывал целенаправленность искусства и присутствие истории в самом строении произведения, этим утверждая вечность художественного произведения.

Эта вечность не вечность покоя.

Для произведения нужен путь, как бы скат во времени, новое перемещение смысла событий.

Многопланность художественного произведения принципиально поднята Тыняновым, это и сейчас не всегда понимают.

Сейчас производятся первые попытки создания математической теории стиха.

Математический анализ охватывает ход стиха, пока-

зывает отношение языка данного поэта к литературной речи и к разговорной речи.

Но тут перед нами встают новые трудности.

Сам язык существует не в виде единой системы, а в виде взаимоотношения нескольких систем языковых построений.

У слова есть своя история, оно вызывает ассоциации с иными смысловыми построениями и, переосмысливая их, уточняет высказывания.

Стиховая форма как бы многослойна и существует сразу в нескольких временах.

В книге «Архаисты и новаторы» Тынянов выяснил один из случаев взаимоотношения разных систем. Система Карамзина, Дмитриева, Жуковского не была ошибочной системой, но она была не единственно возможной. Система архаистов сама была не едина; архаизм басен Крылова и баллад Катенина не совпадает. Но архаизм в целом противостоял поэтике «Арзамаса».

Но когда оказалось, что карамзинский стиль не выразил или не до конца выразил эпоху 1812 года, архаические моменты возросли в своем значении.

Пушкин оказался синтезом двух систем.

У Пушкина те же формы, которые существовали у архаистов или были приняты от архаистов, играют новую роль.

Было время, когда слово «сей» и «оный» начисто отвергались карамзинистами. Сам Карамзин начал через десятилетия «Историю государства Российского» словом «сия».

Пушкин словом «сей» начал «Историю пугачевского бунта», определяя государственную важность происходящего; книга первоначально называлась «История Пугачева».

«Сей Пугачев» — уже Пугачев «Капитанской дочки», Пугачев — правитель, крестьянской справедливости царь.

В попытках отразить действительность, то есть осознать ее, писатель создает поэтическую модель действительности. Модель не вечна, потому что жизнь текуча.

Для нового построения модели могут понадобиться переосмысленные элементы старых систем.

Системы сопрягаются, спорят, пародируют друг друга, входя в личную речь персонажей, приобретают новые мотивировки.

Политическая неудача декабризма не позволила доразвиться системе декабристской поэтики, но она не исчезла и продолжала существовать в споре.

Тынянов героями своих прозаических произведений и объектом изучения теоретических работ избрал Кюхельбекера и Грибоедова.

ОБЩИЙ СМЫСЛ ВЫСКАЗЫВАНИЙ ТЫНЯНОВА

Работая над взаимоотношениями поэтики карамзинистов и архаистов, рассматривая стихи Кюхельбекера и Грибоедова, Тынянов прежде всего установил, что стих Грибоедова и Крылова — это не случайность, а закономерность.

В то же время он показал, или предвидел, закон смещения — борьбу систем в живом произведении.

Он увидал драму, драму мыслей, диалектику истории в искусстве.

То, о чем говорил Тынянов, не частность, а общее, и такое общее, которое раньше было видно, но не толковалось развернуто.

Фридрих Энгельс говорил: «Первой капиталистической нацией была Италия. Закат феодального средневековья, заря современной капиталистической эры отмечены одной колоссальной фигурой. Это — итальянец, Данте, последний поэт средневековья и в то же время первый поэт нового времени» [1].

Повторяя это, мы тем самым утверждаем факт диалектического столкновения и переосмысливания поэтических систем в самом произведении, что часто ощущается самим поэтом.

Во вторую часть «Божественной комедии» включились элементы новой поэтики. Приведу цитату из Одиннадца-

---

[1] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», в двух томах, т. I, М., «Искусство», стр. 339.

той песни «Чистилища». Данте говорит о том, что не надолго остается свежа зеленая поросль нового. Он пишет:

> О тщетных сил людских обман великий,
> Сколь малый срок вершина зелена,
> Когда на смену век идет не дикий!

Век Данте был веком смен систем новой культуры.

> Мирской волны многоголосый звон —
> Как вихрь, то слева мчащийся, то справа;
> Меняя путь, меняет имя он.

В великой поэме столкнулись две системы мироощущения — миропонимания: ад построен так, как его по-своему строила церковь, но земной шар, который включен в ад,— уже шар, он круглый, он пробит дьяволом, но на другой стороне не Америка, а гора чистилища.

Грехи разделены по-церковному, но ад в то же время Флоренция, но условный город, наполненный борьбой партий, ад так наполнен флорентинцами, что туда не могут пробиться грешники из тогдашнего, довольно обширного, мира. Ад представляет собой средневековое понимание истории, как истории города, своего города.

Грешники, заключенные в ад, оценены по своим отношениям во Флоренции; они интересуются поэтикой, и их любовные грехи так привлекательны, что однажды Данте падает в обморок, выслушав историю одного падения, вернее, историю любви.

Ад — это Флоренция, это новый спор политических партий, и в то же время ад пройден Данте с Вергилием, творцом «Энеиды», человеком, набросавшим план иного, античного ада.

Противоречивость систем мышления, как бы противоречивость архитектур создала великую поэму.

Гигантские уступы «Ада» «Божественной комедии» Данте ветхи — древни, но населены они новыми обитателями.

Рассказы о видениях ада и рая существовали до Данте, до Вергилия и Гомера. Поэт верил в круги ада, но он сталкивал настоящее со ступеней ада, разбивал его во имя будущего.

Тут борется архаизм и новаторство.

Политические споры, судьбы нового искусства, новой науки, судьбы друзей поэтов, судьбы знаменитых любовников того времени, судьбы героев отдельных городов, казненных в результате политических споров,— все расположено на полках ада.

Врагам Данте назначает квартиры в аду и тем делает ад современным. Рядом с врагами в аду оказываются люди, нарушившие законы прошлого, но близкие самому Данте.

Поэт разговаривает с ними как друг, горюет с ними, падает в обморок от горя.

Враги оказываются друзьями.

Фарината — один из вождей гибеллинов — воевал с Флоренцией гвельфов, но любил родной город. Он враг религии и враг гвельфов, но в Десятой песне он в «Аду» стоит непобежденный и гордый не только тем, что он спас Флоренцию, но и всей своей судьбой. Он из своей могилы,

Казалось, Ад с презреньем озирал...

Новое стоит в огненной могиле и спорит и с Данте, и с его родом, и с его партией, и с религией.

То новое, что рождается в прошлом, упорядочено архитектурой «Божественной комедии» и в то же время торжествует над ним.

Догмы религии опровергаются идеями Возрождения. Сам образ Беатриче включает в себя спор. Беатриче «Чистилища» едет на колеснице, запряженной фантастическими животными, образ которых дан видениями пророков, но уже давно приобрел геральдическое значение. Беатриче говорит, однако, с поэтом не как воплощение богословия, а как живая строптивая женщина, упрекающая любящего, а может быть, любовника за измену. Поэт тоже слушает ее как живую и понимает ее упреки. Беатриче говорит Данте:

«Вскинь бороду...»

Поэт подчеркивает разговорность интонации:

И бороду взамен лица назвав,
Она отраву сделала жесточе.

Реальность интонации бытовой ссоры звучит с пророческой колесницы.

«Чистилище» еще более биографично; в него введена любовь, любовь сопровождает в лице Беатриче поэта по уступам горы вверх, так, как Вергилий сопровождал его по уступам «Ада» вниз.

Воронка Ада объемна, как бы является матрицей горы Чистилища.

Прошлое не исчезает в поэзии, но существует переосмысленным, переключенным.

«Божественная комедия» в русской литературе имеет свое незанятое место. Гоголь, назвав свое произведение поэмой, мечтал создать великую трилогию: «Мертвые души» — это мертвые души ада, не воскрешенные Россией. Ироническим намеком в сцене составления купчих на мертвые души упомянут Вергилий, который «прислужился Данту»,— коллежский регистратор со спиной вытертой, как рогожка, ведет Чичикова в комнату присутствия. Здесь сидит Собакевич, «совершенно заслоненный зерцалом».

«Зерцалом» называется застекленный ящик, многогранник, в котором были заключены указы Петра о новом построении общества.

Плуты собрались около зерцала торжествуя.

Предполагалось создать еще «Чистилище», которое было только начато во втором томе, и «Рай».

«Чистилище» было сожжено Гоголем.

«Чистилище» сгорело в огне, а на «Рай» тем более не хватало реального видения. Круги «несходства» не осуществились.

Полного повторения формы в искусстве почти не бывает, оно может свершиться только в пародии. Полного отражения не получается потому, что история не повторяется.

«Лирическими отступлениями», как пологими ступенями, хотел провести читателя Гоголь в иной мир, но ему пришлось написать, что все это было понято «превратно».

Он хотел оправдать время, указав не только действительность существовавшую, но и ее разумность. Он искал выхода из ада без мук революции, возлагая надежду на перестройку души человеческой, без тех темных переходов сквозь глубину, через которую вел Вергилий Данте,

вел и не привел. Это положило начало долгого спора в русской общественной мысли.

Блок, Маяковский вошли в новое, отрицая старое. Маяковский в «Мистерии-буфф» ввел команду нечистых в рай и не смог построить рая. Я слушал об этом печальный разговор между Блоком и Маяковским.

Было это на Троицкой улице, ныне улице Рубинштейна.

Память о прошлом остается в новом в снятом виде.

Юрий Олеша рассказывал незаписанную сказку; я ее сейчас запишу, чтобы она не пропала.

Жук влюблен в гусеницу, гусеница умерла и покрылась саваном кокона. Жук сидел над трупом любимой. Как-то кокон разорвался, и оттуда вылетела бабочка. Жук ненавидел бабочку за то, что она сменила гусеницу, уничтожила ее.

Может быть, он хотел убить бабочку, но, подлетев к ней, увидел у бабочки знакомые глаза — глаза гусеницы.

Глаза остались.

Старое остается в новом, но оно не только узнается, но и переосмысливается, приобретает крылья, иную функцию.

Глаза теперь нужны не для ползания, а для полета.

Количество признаков поэтического может быть уменьшено до предела. Возникает сюжетная метонимия.

УСПЕХ ПИСАТЕЛЯ

Иду по широким ступеням прошлого, здесь взяв себе в Вергилии Тынянова.

Иду, как живой человек и как эхо прошлого.

Но эхо — это не только прошлый звук, эхо иногда предсказывает нам строение дна, до которого мы не можем достичь, и те годы, которые находятся перед нами.

Давно пройдены полупути земного бытия. Мысли становятся воспоминаниями.

Но стоит жить, вспоминая тех, которых видал живыми, и вспоминать тех, которые умерли сотни лет тому

назад и сами вспоминали людей, которые жили тысячу лет тому назад.

Так, как вернется к нам Маяковский, как «живой с живыми говоря».

Передохну. Ступени трудны. Между ними нет ни метро, ни пешеходной тропы.

Сейчас будет еще подъем.

Теоретик стал романистом-исследователем.

Тынянов не был счастлив, хотя побеждал трудности и знал, для чего работает. Он знал, что он человек революции, который изучает прошлое для понимания сегодняшнего дня. Жажда дать цель конкретности искусства, цель познаний фактов литературной борьбы привела его к продолжению работы художника.

Роман «Смерть Вазир-Мухтара», новый круг работы над «Архаистами и новаторами».

Кюхельбекер привлек Юрия Тынянова горькой своей судьбой, своеобразием творчества и теоретических взглядов. Поэт был истинным другом Пушкина и революционером.

Кюхельбекера забыли начисто.

Собирая материал для Толстого (Л. Толстой писал роман «Декабристы»), Н. Н. Страхов сообщает, что у Семевского «оказалось большое собрание ненапечатанных стихов и прозы Кюхельбекера и его дневник. Куча тетрадей произвела на меня самое привлекательное и грустное впечатление, но я побоялся труда и времени, которых будет стоить чтение и обдумывание этих рукописей. А Вы ведь хвалили Кюхельбекера?» [1]. Но Толстой не посмотрел материал.

Жизнь текла мимо рукописей Кюхельбекера, и никто не интересовался Кюхельбекером.

Даже память о Кюхельбекере как друге Пушкина покрылась памятью о Дельвиге, тоже лицейском товарище Пушкина.

Тынянов писал роман «Кюхля» как книгу для детей. Это подсказало простоту повествования.

Роман был принят, радостно прочитан, слава пришла сразу.

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 17, стр. 485.

Научное понимание стало художественным открытием.

Молодой, упорный, веселый и несчастливый, весь направленный к будущему, которое для него не осуществилось, Кюхля стал главным другом Тынянова. Он воскресил Кюхлю и показал, что побежденные иногда помогают победителям, обогащая их мастерство.

Когда-то Екатерина осмеяла ученого революционера Тредиаковского, и даже Радищев не смог воскресить память создателя русского стиха.

Кюхельбекер — осмеянный после декабрьского восстания — был воскрешен Тыняновым.

Квартира Тынянова на Песках не очень изменилась, хотя в ней появились книги и даже буфет.

Мы никогда не расскажем целиком свою жизнь и жизнь своих друзей, потому что сами не понимаем всей правды, а если рассказать, не понимая до конца, получаются бесполезные укоризны.

Тынянов продолжал писать. Об его романе «Смерть Вазир-Мухтара» написано много и хорошо, но я хочу написать о двух рассказах Тынянова, потому что в них анекдоты и археологические замечания легли в основу новых сюжетов, а новые сюжеты и конфликты в мире появляются редко.

Когда-то в «Русской старине» была напечатана выписка о случае, как при Павле из-за описки писаря, который написал вместо «поручики же...» слово «киже», и как из этой ошибки, которую после не решались поправить, возник человек — Киже. Он жил, получая жалованье и порционные. Долго не знали, как убрать несуществующего человека.

Император Павел — мало описанный герой, хотя Лев Толстой одно время считал его «своим героем». Павел хотел невозможного: он выдумывал жизнь и требовал ее осуществления; он противоречил жизни, отгораживался от нее.

Поручик Киже стал знаком этой системы фантастического удвоения жизни.

Несуществующий человек имел существующие документы и претерпевал удачи и неудачи так же, как живой человек. Его ссылали, били, он шел под конвоем, его возвращали из Сибири, производили в чины; он даже имел

детей и исчез только тогда, когда его захотели сделать главной опорой престола.

Это новый конфликт — такого еще не бывало. В структуре это — метонимический сюжет.

Другая новелла — «Восковая персона».

Умер великий человек, нетерпеливо желающий новизны, как добра. Умер, затопленный ненавистью, совершив много старомодного зла. Но его великая воля продолжала существовать.

Осуществлялась инерция воли гения, но противоречиво. Тогда отправили его портрет — восковую персону — в Кунсткамеру как редкость.

По существу, послепетровская история русской империи — противопетровская история.

Структура этого сюжета — развернутая метафора.

Обе повести реальны, они основаны на фактах истории и непохожи друг на друга. Петровское и павловское время потребовали совершенно разных стилистических решений.

Тынянов хотел изобразить в искусстве горький рай творчества, он хотел написать о Пушкине. Работа эта осталась незавершенной, не только потому, что писатель заболел.

Тема бесконечно трудна уже в замысле, а жизнь кончалась.

Дали писателю большую квартиру на Плехановской улице.

В квартире завелись шкафы с книгами, мебель.

Улица тихая, темная, квартира старая, петербургская — большая и тоже темная. Кабинет Юрия Николаевича выходил в темный коридорно-длинный петербургский двор.

Из окна кабинета было видно, как рано зажигают желтое электричество в других квартирах того же двора-коридора.

Друзья собирали для него иллюстрированные издания, чтобы писателю не надо было ходить в библиотеку, хотя Публичная библиотека была почти рядом.

Дружил Тынянов с Николаем Тихоновым, Антоном Шварцем, Ираклием Андрониковым.

Приезжая из Москвы, я приходил к другу. Мы шли с

ним совсем недалеко, в маленький сквер, рядом с Казанским собором. Сквер огорожен кованой решеткой, созданной по рисунку архитектора Воронихина. В то время решетка была заставлена цветочным магазином. Мы сидели в глубине, рассматривали узоры решеток, иногда выходили к Невскому. Стоял Казанский собор, перед его порталом, ложно примиренные славой, возвышались статуи Кутузова и Барклая де Толли. Чуть наискось, у моста через канал Грибоедова, подымался «Дом книги», в котором еще недавно корректором работал Тынянов.

Маленький собор хранил в себе могилу Кутузова и тайну великого сопротивления народа. Колоннада собора, его ступени были как вход в «Войну и мир», в новую правду нового противоречия жизнепонимания.

Тынянову «Пушкина» дописать не пришлось.

БОЛЕЗНЬ ТЫНЯНОВА

Есть вирусная болезнь, которая называется рассеянный склероз. Ее и сейчас не умеют лечить. Она выключает отдельные нервные центры.

Тынянов писать мог, а ноги начали ходить плохо.

Болезнь была как будто медленная — то глаз поворачивался не так, как надо, и ви́дение начинало двоиться, то изменялась походка, потом проходило. Он был у профессора Плетнева: тот посмотрел его как будто невнимательно, посоветовал жить на юге.

— Профессор, вы не разденете меня, не посмотрите?— спросил Тынянов.

Дмитрий Иванович ответил:

— Я могу вам сказать, снимите левый ботинок, у вас плоскостопие.

— Да, это так,— ответил Тынянов.

— Значит, не надо раздеваться.

Я потом спросил Плетнева: почему он так принял Тынянова.

— Я не умею лечить рассеянный склероз, я только могу узнавать его. Буду задавать вопросы, пациент будет

отвечать, да и будет ждать, что я скажу. Так вот... мне сказать нечего. Пускай лучше он считает, что профессор невнимателен.

Болезнь то наступала, то отступала; она мешала писать, лишая уверенности.

Необходимость следовать шаг за шагом вместе со своим героем, огромность героя и задача дать его не только таким, каким его видели, но и таким, каким он был, вероятно, превосходила силы литературы.

Теория была отодвинута, оставалась ненапечатанной. Совсем не надо, чтобы тот человек, который занимается академической работой, был бы академически назван, но он должен быть там, где работают, потому что работать одному очень трудно. Работа — это тоже столкновение мыслей, систем решений, работа даже великого человека не монологична — она драматургична и нуждается в споре и в согласии с временем и товарищами.

Во время войны больной Юрий Николаевич был эвакуирован в Пермь. Болезнь убыстрила свой ход.

Время существовало для писателя; он чувствовал историю наяву и не мог в нее вмешаться.

Я увидел его в Москве, когда его привезли совсем больным. Его поместили в больницу. Это Сокольники; зеленые рощи, пустые зеленые улицы, расходящиеся лучами. Город еще военный, мало кто вернулся, и те, кто вернулись, тоже думают о войне, они еще не вырвались из войны.

Приходил к другу, и он не узнавал меня.

Приходилось говорить тихо; какое-нибудь слово, чаще всего имя Пушкина, возвращало ему сознание. Он не сразу начинал говорить. Начиналось чтение стихов. Юрий Николаевич Пушкина знал превосходно, так, как будто он только сейчас открывал эти стихи, в первый раз поражался их сложной, неисчерпаемой глубиной.

Он начинал в забытьи читать стихи и медленно возвращался ко мне, к другу, по тропе стиха, переходил на дороги поэм. Креп голос, возвращалось сознание.

Он улыбался мне и говорил так, как будто бы мы только что сидели над рукописью и сейчас отдыхаем.

— Я просил,— сказал Юрий,— чтобы мне дали вино, которое мне давали в детстве, когда я болел.

— «Сант-Рафаэль»? — спросил я.

Мы были почти однолетки, и мне когда-то редко давали это сладкое желтое вино.

— Да, да... а доктор не вспомнил, дали пирожное, а дочка не пришла. Хочешь съесть?

Сознание возвращалось. Тынянов начинал говорить о теории стиха, о теории литературы, о неточности старых определений, которые в дороге уводили нас иногда далеко.

СМЕРТЬ И ПОХОРОНЫ

Он умер, сохраняя сознание, но не имея возможности работать.

На кладбище народу собралось немного, но пришли люди, которые пишут и знают, как трудно писать.

Похоронен Юрий Тынянов на Ваганьковском кладбище. Сейчас там тихо, там почти не хоронят: новые дома и новые улицы подошли к деревьям Ваганькова.

На кладбище тихо, только поезда гудят, проходя по путям Окружной дороги.

Дерево стоит над могилой, оно раздваивается, тяжелый сук над могилой простирается, как рея, на которой еще не поднят парус.

На снежной палубе лежит плита с именем Тынянова.

Он угадывал, что лежат новые материки, понимал противоречия ветров и течений. Он был великим исследователем: был великим теоретиком, еще не понятым до конца; он понимал плодотворность противоречий.

Сейчас его книги по теории изданы и переиздаются.

В анализе стиха, как мне кажется, он никем не обогнан

О функциях сюжета

О НОВОМ КАК ИЗМЕНЕНИИ КОНВЕНЦИИ ВООБЩЕ И О КОНВЕНЦИИ ОПРЕДЕЛЕННОГО ПОРЯДКА, В ТОМ ЧИСЛЕ ИЗМЕНЕНИИ СПОСОБА ХАРАКТЕРИСТИКИ ГЕРОЕВ

Знаменитый музыкант Стравинский, один из величайших музыкантов нашей современности, говорит об условности музыки. Тут необходимо самое маленькое отступление. Когда игрались первые вещи Стравинского и Прокофьева, то музыканты сбивались: им казалось, что это не может быть написано нотами. Так мне рассказывали люди свои впечатления от выпускного экзамена Прокофьева. Но и эта, казалось бы нарушающая все законы привычного, музыка была основана на глубоком знании музыкальных законов. Вот что Стравинский пишет сам о своем творчестве:

«Подобно тому как латынь, не употребляемая в обыденной жизни, обязывала меня к известной *выдержке*, так и музыкальный язык требовал некоей условной формы, которая сдерживала бы музыку в строгих границах, не давая ей растекаться в авторских импровизациях, часто гибельных для произведения. Я добровольно поставил себя в известные рамки тем, что выбрал язык, проверенный временем и, так сказать, утвержденный им. Необходимость ограничения, добровольно принятой выдержки берет свое начало в глубинах самой нашей природы и относится не только к области искусства, но и ко всем сознательным проявлениям человеческой деятельности. Это потребность порядка, без которого ничего не может быть создано и с исчезновением которого все распадается на части. А всякий порядок требует принуждения. Только напрасно было бы видеть в этом помеху свободе. Напротив, сдержанность, ограничение способствуют расцвету этой свободы и только не дают ей перерождаться в откровенную распущенность» [1].

Мне пришлось слышать последнее выступление большого теоретика музыки Нейгауза. Старик, учитель Рихтера, учитель многих других великих советских музыкан-

---

[1] Цитирую по книге: Абрам Моль. Теория информации и эстетическое восприятие. М., «Мир», 1966, стр. 169.

тов, пришел с каким-то молодым учеником на заседание в газете «Известия». Обсуждались вопросы новаторства. Нейгауз был весело спокоен. Он начал говорить о так называемой какофонической музыке, то есть музыке, отказавшейся от обычных приемов гармонии.

— Я совершенно не воспринимал эту музыку, хотя и занимаюсь вообще музыкой всю свою жизнь, с детства. Сейчас к нам приехал югославский симфонический оркестр: они играли ту самую симфонию, которая мною совершенно не воспринималась, — и вдруг я ее услышал и понял ее законы. Представьте себе положение человека, который живет в определенной квартире, знает ее границы. И вдруг оказывается, что там, где он думал, что находится глухая стена, есть дверь и за дверью — другие комнаты, в которых можно жить. Я говорю сейчас об этом так потому, что я взволнован. Я понял законы других отношений, других возможностей.

Единство художественного творчества человека сложно.

Стравинский казался все отрицающим нововводителем.

Но он не просто отрицал, а отказывался от старой системы во имя новой.

Старые нормы сохранялись, от них отталкивался творец.

ОЦЕНКА ФУНКЦИИ ЧАСТЕЙ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Стравинский создает музыку, опираясь на традицию, которая дает ему известную «выдержку». Он новатор, которого сдерживает традиция и «потребность порядка».

Представьте себе, что в театр приходит человек, который никогда не был в театре: для него в эстетическую структуру восприятия входит и устройство зала, и занавес, и процесс подымания и опускания занавеса.

В автобиографии «Сказка моей жизни» Андерсен рассказывает про служанку, которая впервые побывала в театре.

Вернувшись домой, она рассказала приблизительно так: вышли люди и говорили «ля-ля-ля».

Потом «барыня бухнулась».

Потом опять «ля-ля-ля» и опять бухнулась (та же самая барыня).

Если разобраться в этом рассказе, то понятно, что на падающем занавесе была нарисована муза драмы Мельпомена в роскошном платье жрицы; она и была «барыней».

Огромная картина — занавес, падающий сверху, показался зрительнице главным театральным событием, потому что у нее не было привычки и конвенции входить в отношения людей, находящихся на сцене, и интересоваться их взаимоотношениями.

Сейчас сказки Андерсена у нас известны всем.

Евгений Шварц брал сюжеты его сказок и переосмысливал их, часто обытовляя и освежая конфликты. Зрители, в том числе дети, воспринимали его драму, понимая, что она выходит из границ традиции им известных сказок.

Сам Андерсен тоже изменял народные сказки, и это изменение было частью структуры его собственных андерсеновских сказок.

Во времена Чехова писали очерки из народного быта, много говорили о том, как «пойти в народ»; а чаще — как подойти к нему.

В рассказе «Новая дача» Чехов говорит о доброй жене инженера, Елене Ивановне, которая построила дачу на реке, через которую мост строил муж.

Происходит ряд столкновений. Основание столкновений в том, что мужики и господа — враги. Конфликт обнаружен на том, что они не понимают ни взаимных поступков, ни даже слов.

Их мироотношения несовместимы.

«Мы относимся к вам по-человечески, платите и вы нам тою же монетою»

Мужики понимают, что он спрашивает с них по рублю, потому что слово «монета» может стать, и так было, синонимом рубля — золота в деревне не было. Барин, выведенный из себя, говорит, что он будет презирать людей. Но есть понятие слова «призрение» как попечение, забота.

Один из мужиков растрогивается этим словом, надеясь, что его старость будет обеспечена.

Непонимание слов — только знак несовпадения интересов.

Потом, дальше, дача попадает к обыкновенному чиновнику, у него с мужиками восстанавливаются обыкновенные отношения и столкновений нет. Добрая барыня была «человеком не на своем месте».

Для того чтобы смеяться или плакать, надо понимать, что страшно или что трогательно в данной структуре.

Молодой Маяковский написал автобиографию под названием: «Я сам». Она начинается так: «Я — поэт. Этим и интересен. Об этом напишу. Об остальном — только если это отстоялось словом».

Автобиография написана как анкета: говорится о месте рождения, о дате рождения, перечислены члены семьи. Есть главка «Корни романтизма»: в ней рассказывается о старинной грузинской крепости. Это дает представление об определенном быте. Очень коротко рассказано о горах. Потом идет: «1-е ВОСПОМИНАНИЕ. Понятия живописные. Место неизвестно. Зима. Отец выписал журнал «Родина». У «Родины» «юмористическое» приложение. О смешных говорят и ждут. Отец ходит и поет всегдашнее «алон занфан де ля по четыре». «Родина» пришла. Раскрываю и сразу (картинка) ору: «Как смешно! Дядя с тетей целуется». Смеялись. Позднее, когда пришло приложение и надо было действительно смеяться, выяснилось — раньше смеялись только надо мной. Так разошлись наши понятия о картинках и юморе» [1].

Мальчик собирался смеяться — и смеялся не над смешным, но, может быть, при установке на смешное ему показались смешными незнакомо одетые люди и их чужие городские поступки. Люди, которые смотрели на мальчика, тоже смеялись. Для них смешон был мальчик, смеющийся не над той картинкой.

Я этот чрезвычайно мещанский журнал «Родина», о котором рассказывает Маяковский, помню: это был очень дешевый иллюстрированный журнал, который печатался

---

[1] В. Маяковский. Полное собрание сочинений. М., Гослитиздат, 1938. Дополнительный выпуск, стр. 10.

на слегка красноватой бумаге. Юмористические картинки в нем, кажется, назывались «насмешки». Смешного в них было очень мало, и те люди, которые смеялись, как бы выполняли обязательство смеяться, и, вероятно, со стороны они сами все были смешны, это были стандартнейшие и самодовольные мещане.

В данном случае надо знать не только *что* рассказано, но и *кем* это рассказано. Тогда мы поймем, *для чего* это рассказано, что *им* смешно.

Первое воспоминание, напоминание о том, что для восприятия надо знать какие-то «необходимые условности». Дальше идут переосмысливания таких слов, как «понятия поэтические», «корни романтизма», «необычайное» и т. д.

Старые иллюстрированные журналы не производят сейчас того впечатления. Большинство их забыло. То, что казалось неприличным,— прилично, смешное — не смешно, а вероятно, и не было смешным; была привычка смеяться над определенными позами и положениями и над определенными людьми, для Маяковского это было еще острей. Владимир Маяковский вырастал в маленьком грузинском городке, или селении, Багдади, под Кутаиси, в очень патриархальной обстановке.

Быт, показанный мещанским журнальчиком, был для него правдоподобным, но смешным; он видел все это в Кутаиси, удивляясь. Маяковский в смехе своем по-своему был прав.

Перейду к другой истории.

Привожу по памяти один рассказ, или, вернее, запись высказываний Марка Твена. Я обратил на него внимание потому, что когда-то рассказал Владимиру Маяковскому анекдот: проповедник в сельской церкви произносит проповедь, паства рыдает. Один из слушателей сидит совершенно спокойно. Его спрашивает сосед: почему ты не плачешь? Тот отвечает: я не здешнего прихода.

Владимир Владимирович считал, что ответ правильный. Слушатель не знал конвенцию трогательного и смешного в этом приходе, не знал, как к чему здесь относятся.

Было время, когда люди ездили в сумасшедший дом, чтобы смеяться. Считалось, что сумасшедший смешон.

Часто вижу, как люди в кинозале смеются не там, где

это было намечено режиссером; они не подготовлены к этой системе художественного показа. Не знают локальный смысл сигналов.

Марк Твен любил читать свои рассказы, ездил с ними по провинции. Для чтения он перестраивал вещь заново, выверяя долготу паузы, учитывая предполагаемый состав слушателей. Однажды он приехал в новый город. Сомневался в успехе. Нанял клакеров. Дальше идет рассказ, полный условностей.

На улице города Марк Твен встречает своего героя Тома Сойера. Том Сойер уже вырос, Марк Твен помнит, что его герой очень заразительно смеется. Он говорит ему: «Том, когда я посмотрю на тебя и улыбнусь, ты засмейся». Клакерам, которые должны прийти в зал с толстыми палками, чтобы хохотать и стучать палкой об пол, Марк Твен сказал: «Когда человек в соломенной шляпе — Том — засмеется, хохочите и стучите палками».

Опасения Марка Твена были напрасными. Чтение имело огромный успех. Все смеялись без всяких сигналов.

В середине вечера Марк Твен, как это часто авторы делают в американской и английской литературе, вставил в юмористический рассказ трогательное место.

Зал замер. Марк Твен рассказывал об одиноком человеке, о бедном человеке, о бесприютном человеке.

Зал повиновался каждому движению рассказчика. Наслаждаясь тем, как он владеет аудиторией, Марк Твен встретился с глазами Тома Сойера и от наслаждения вдохновением улыбнулся.

Том Сойер захохотал, клакеры начали стучать палками, зал грохнул от хохота. И Марк Твен говорил, что прошло уже 25 лет и он никогда не может разуверить людей в том, что это было самой удачной его шуткой.

Изменилась в этом случае конвенция между зрителями и рассказчиком.

То, что было трогательно, стало, по сигналу смеха, смешным.

У Маяковского был опыт лектора, он понимал, что такое смешное.

СЮЖЕТНЫЕ СТРУКТУРЫ; СМЕНА ИХ ЗНАЧЕНИЙ; ИССЛЕДОВАНИЕ МЕСТА ЧЕЛОВЕКА В МИРЕ

Не буду скрывать от читателей тех трудностей, которые стоят перед писателем. Слишком много, иногда слишком подробно говорили мы о бродячих сюжетах. Но оказалось, что сюжеты бродят не только по дорогам. Они переплывают моря и обитают на тех островах, куда еще не пришли корабли. Что же бродит и что повторяется и почему сюжеты оказываются там, куда не доехать, не доплыть, не долететь?

Существуют погоды хорошие и плохие. Существует ритм циклонов. Но существует и смена времен года. Вижу крымскую весну. Еще холодно. Отчетлив рисунок голых дубов. Нерешительно теплеет море. Граница между светом и тенью обозначилась теплом и холодом. Холод обводит контуром острые тени кипарисов.

Мы слушали сказки в детстве, мы слушали их по многу раз, и, как отметил Киплинг, мы просыпались, если рассказчик нарушал закон построения сказки.

Ребенок знает построение сказки, узнает в ней новые элементы и сам может сложить по-своему полузабытую сказку. Строй сказки прочнее ее элементов.

Я не только вижу весну в Крыму, но и перевожу ее все время бессознательно на фазы северной весны и натыкаюсь на противоречие вечнозеленых деревьев рядом со знакомым рисунком дубов.

Сам рассказывал детям сказки любого содержания. Сказки возникали и рассыпались, но законы появления нового на фоне привычного соблюдались.

Чаще всего повторение сказки основано на ступенчатости. Витязь сражается с треглавым, шестиглавым, девятиглавым змием. Трудности все более усложняются. Усложняются и трудности задач, которые задает ведьма девушке, попавшей в ее власть. На этом же принципе построена модель сказки, когда волшебные предметы превращаются в свое подобие — новое препятствие для героя. Гребень — в дремучий лес, полотенце — в реку. Вероятно, полотенце превращается в реку потому, что бро-

шенное полотенце — своими складками и извивами похоже на воду реки.

В основе каждого художественного произведения лежит видение, рассматривание. Это рассматривание связано с определенными методами. Человек учится видеть мир так же, как учится ходить. Но ходит он, не выдумывая свои ноги. Ноги у него есть.

Ступенчатость может быть построена неожиданно. Но обыкновенно она должна быть все же постепенна. Например, это ступенчатость материала: серебро, золото, бриллианты; или медь, серебро, золото. И опять-таки степеней обыкновенно три. Нарушение этой троичности, выход из этих пределов как бы наказывается.

В старых индийских баснях Панчатантры, то есть в сказках и баснях, собранных в Пятикнижие, составленное в наиболее ранней редакции в III—IV веках, рассказаны многие для нас любопытные сказки.

Друзья идут добывать сокровища. Один находит серебро и успокаивается. Второй — золото, третий — бриллианты. Но четвертый идет дальше. Он хочет еще более высокой награды и попадает в беду. На голову его перескакивает кольцо, которое вращалось на голове казненного за страшное преступление грешника, и оно будет вращаться на его голове миллионы веков.

У Пушкина в «Сказке о рыбаке и рыбке» сокровища распределены так. Старуха желает получить новое корыто, потом — дворянство, потом — царство. Четвертая задача — старуха хочет стать богом, обратив золотую рыбку в посыльную. Она наказывается возвращением к разбитому корыту. Сказка иронична, но троичность удачи и четвертое, запрещенное желание сохранены.

Сказки рассыпаются и собираются снова. Но законы образования кристалла сказки сохраняются. Они могут осмысливаться иронически, обогащаться, забываться, но и забытыми они проступают в том же виде.

В сказке Андерсена «Огниво» солдат взялся достать для ведьмы огниво и лезет для этого в подземелье. Сперва он видит собаку с глазами величиной с чашку. Собака спит на сундуке с медными деньгами. Ее надо снять с сундука, посадить на передник, потом можно взять деньги. Вторая собака сидит на сундуке с сере-

бряными деньгами. У нее глаза величиною с башенные окна.

У третьей собаки глаза как мельничные колеса. Она сидит на сундуке с золотом. Солдат берет собаку и сажает ее на передник. Собака, у которой глаза величиной с мельничные колеса, значительно больше ростом, чем солдат. Но это не учитывается. Учитывается только структурообразующий признак, а величина собаки как бы не возрастает пропорционально величине ее глаз.

Четвертая драгоценность, огниво. Из-за огнива возникает спор между солдатом и ведьмой. Он убивает ведьму случайно; ему не понравился ее характер.

Таким образом, появление четвертого желания, выход из легко обозримых трех желаний запретен и у Андерсена. Но и в этом случае запрет оборачивается против инициатора поиска, то есть против ведьмы. Ведьма наказана за жадность. Она хотела быть владелицей огнива, которое вызывало собак и позволяло поручать им любое задание. Троичность сохранена, но и четвертый элемент получил свой традиционный негативный характер.

Сюжет в своем построении может зависеть от нескольких структур, которые, перекрещиваясь, дают разные повороты, причем путь схождения этих поворотов не может быть объяснен сведением в одну тему, но лишь объединением в одну тему, обладающую постоянной структурой, и притом иной структурой, с другим решением.

Например, есть сказка, популярная во всем мире: было несколько братьев, которым было поручено одно трудное дело. То, что они братья,— не обязательно; они могут быть спутниками в дороге, но что-то непременно должно их связывать. Все они имеют разную специальность. Один из них плотник, он вырезал из случайного куска дерева фигуру женщины. Другой — портной, он ее одел. Третий был ювелиром, он ее украсил. Четвертый был волшебник, он ее оживил. Возник спор: кому принадлежит женщина. Они пошли на суд. Суд проходил под деревом. Дерево раскололось и вобрало в себя женщину, потому что она происходила из дерева. Значит, ему и принадлежит.

Этот сюжет основан на сравнении важности действия и может быть необычайно разнообразен. Бывает такая

развязка (она дается в шотландской сказке), что женщина была присуждена отцу, который обучил детей разным ремеслам.

По этой же схеме построена другая сказка — индийская. Шли четверо браминов по лесу. Трое из них были ученые, а четвертый был благоразумен. Они увидали кости. Ученый увидал, что это кости льва. Сложил их. Второй был анатом. Он одел кости мясом и шкурой. Третий был волшебник, способный делать настоящие чудеса. Он оживил льва. Четвертый был только благоразумен. Пока три эти человека делали из костей льва, он залез на дерево. Лев съел троих, а до четвертого не долез. Здесь четвертый человек оказался ненаказанным. Он был человеком наименьших желаний.

Сюжет основан на сравнении важности действий, то есть действия выстраиваются в какой-то ряд по возрастающей важности, так что последнее неизбежно открывается самым важным — к этому подводит нарастающая важность предыдущих (например, огниво дороже серебра и золота, благоразумие важнее учености и магии и т. п.).

Затрудненность при помощи ступенчатого показа значения предмета и действия создает занимательность.

Иначе занимателен спор. Существует очень древнее и прочное построение. Жена в брачную ночь сообщает мужу, что она обещала себя другому. Муж благороден. Он отпускает свою жену в брачном наряде к неизвестному сопернику. По дороге женщина встречается с разбойником. Он, узнав ее историю, не снимает с нее драгоценности. Женщина приходит к любимому. Он узнает ее историю и говорит: «Вернись к великодушному мужу».

Это построение существует в десятках воплощений. Развитие этой темы подробно приведено в книге П. А. Гринцера «Древнеиндийская проза» (см. со стр. 223 до 227). Очень часто эти рассказы кончались вопросом: кто из этих великодушных людей — самый великодушный? Причем если человек говорил, что самый великодушный — разбойник, который не снял у женщины драгоценности, то считалось, что такой ответ изобличает преступную жадность.

Структура этой повести скрестилась со структурой рассказа о мудром судье, который угадывает по поведе-

нию подсудимых то, что они думают. Так царь Соломон узнал, кто истинная мать ребенка, потому, что настоящая мать пожалела своего ребенка, когда предложили его рассечь пополам и дать каждой по половине. В рассказах о женщине, которую уступают друг другу великодушные люди, считалось, что если человек считает самым великодушным разбойника, то он сам является вором.

Структура вопросов использовалась многократно. Рассказ этот попал в «Декамерон». В «Декамероне», так же как в древнеиндийских сборниках, новеллы сгруппированы по сходству ситуаций.

День десятый «Декамерона» посвящен тем, «... которые совершили нечто щедрое или великодушное в делах любви, либо в иных».

Новелла Пятая Дня десятого показывает, что к некоторой даме приступал с любовными разговорами влюбленный в нее Ансальдо. Желая отделаться от докучного ухаживателя, дама говорит, что согласилась бы полюбить его, если он устроит ей в январе такой же сад, который цветет в мае. Любящий обратился к некроманту, который создает сад. Дама, изумленная видом прекрасного сада, рассказывает мужу о том обещании, которое она дала Ансальдо. Муж говорит своей жене, что надо исполнять обещания. Жена приходит к Ансальдо и говорит ему о решении мужа. Ансальдо отвечает: «Да не попустит меня бог учинить ущерб чести человеку, ощутившему сострадание к моей любви». Дама возвращается к мужу, который становится другом Ансальдо. Ансальдо рассказывает о поступке дамы некроманту, и тот отказывается от вознаграждения за чудо. Рассказчик спрашивает: «Что скажем мы на это, любезные дамы? Предпочтем ли мы почти обмершую даму или любовь, почти остывшую вследствие изможденной надежды, великодушию мессера Ансальдо, еще любившего более страстно, чем когда-либо, еще более воспылавшего надеждой и державшего в своих руках добычу, за которой столько гонялся?»

Спор дам, решающих, кто наиболее великодушен — любовник, муж или некромант, дан бегло.

В «Кентерберийских рассказах» эта же история дана как рассказ Франклина. Вопрос выделен отчетливо:

Вам, господа, вопрос один задам:
Скажите, самым благородным вам
Кто показался?

Но существуют другие сложные изменения структур. Есть миф о Парисе, который должен был вручить яблоко самой прекрасной женщине, женщины были богини. Парис вручил яблоко Венере, как богине любви. Разгадка дала Парису Елену, а грекам Троянскую войну.

Спор о яблоке можно пародировать.

У О'Генри есть новелла. Трое мужчин и одна женщина скучают. Это происходит на остановке в пути. У них есть яблоко. Они вручают яблоко женщине и говорят, что она должна отдать яблоко тому, кто расскажет самую интересную историю. Идут три истории, которых я не привожу. Когда рассказчики обращаются к женщине с вопросом, кто же победитель, то они видят, что женщина спит. Она спит, а в руках у нее огрызок яблока. Она сама его съела.

Старый вопрос, кто наиболее умный, чья новелла самая лучшая, снят ироническим решением, потому что тот, кто должен был решать, отдал приз самому себе.

В начале «Тысячи и одной ночи» путешественник, в силу невероятной случайности, убивает брошенной финиковой косточкой сына джинна. За это он должен быть уничтожен джинном. Но тут появляются три спутника. Они рассказывают свои истории, говоря, что они более невероятны, чем убийство живого существа финиковой косточкой. Тут идет сравнение рассказов по их занятности. В сущности говоря, тема сравнения почти уничтожена, она стала только обрамлением рассказов об удивительном.

Я говорил уже вам, что многие новеллы основаны на решении каких-нибудь вопросов. Рассказывается случай, а слушатель должен решить значение, обыкновенно моральное, этого случая. Здесь слушатель вовлечен как бы в решение смысла сюжетного построения. В измененном виде это доживает у нас жизнь в детективной литературе. Даются улики, начинают собираться сначала одним сыщиком, потом другим. Истинные убийцы иногда, стремясь оправдаться или отвести от себя след, тоже собираются и подсказывают, как должны быть собраны улики.

И наконец эти улики собираются гениальным сыщиком. Разгадка обыкновенно почти всегда менее интересна и страшна, чем загадка. Но иногда разгадка неожиданна. Например, у Честертона в одной новелле описывается, что богатый человек, очень высокопоставленный, задавлен леской своей удочки во время ужения. Ясно, что совершилось преступление. Человек умер внезапно. Он удушен,— следовательно, убит. Выясняют, кто заинтересован в смерти этого знатного человека. Патер Браун, который исследует это, устанавливает, что все гости знатного человека были его враги. Значит, все могли бы быть преступниками. Но выясняется, что он пострадал по собственной неосторожности — сам попал в петлю своей лески. Он — общий враг, и, хотя все его видели задушенным, никто не решился сообщить об этом, потому что втайне все — потенциальные убийцы человека; он, так сказать, казнил сам себя. Аналогичное построение есть у Агаты Кристи.

Множественность разгадок в детективах основана на признании самого факта убийства. Автор старается не дать вам возможности заглянуть на последние страницы; вопрос о виновности становится средством создания занимательности. Само убийство — предлог для создания своеобразного кроссворда.

Есть авторы детективов, которые изменяют в середине романа имена героев для того, чтобы вы не могли перелистнуть книгу и решить, не решая. Ряд версий — это опровергающие друг друга разгадки с «возрастающей» страшностью.

Есть итальянский анекдот. В Италии места в кино можно занимать во время сеанса. Вы входите в зал, взявши билет тогда, когда хотите. Место указывает капельдинер. Обычно ему дают небольшие чаевые. Человек взял билет на детективный фильм, там же указано его место, но он не дал взятки капельдинеру. Тот, раздосадованный этим, говорит: «Вы не волнуйтесь, убийца — бухгалтер». Таким образом детектив уничтожен.

И еще несколько задержу ваше внимание, рассказавши, что множественность улик уничтожает их, если следы идут во все стороны. Тут примеров можно привести много.

В сказке «Огниво» солдат при помощи собаки привозил к себе королевскую дочку, а во дворце никто не знал, как и куда она пропадает. Умная фрейлина привязала к платью королевской дочери мешочек с гречневой крупой. По следу она нашла, куда собака притащила принцессу, и поставила на двери крест. Собака увидала это и поставила кресты на всех дверях.

В одной новелле «Декамерона» конюх совершает преступление — он залез в спальню короля. Король не желает разглашать эту историю. Он идет ночью, осматривает свою челядь и отрезает кусок бороды у человека, у которого бьется сердце. Тот замечает это и отрезает кусок бороды у всех; улика уничтожена.

Королю приходится сказать: «Пусть тот, кто это сделал, не делает того никогда более. Идите с богом!»

Не буду только искать начала сказки. Это так же трудно, как найти изобретателя колеса. Был многократно найден принцип вращения. Может быть, при добывании огня; может быть, при сверлении; может быть, при прядении. А потом, вероятно, появилось колесо. Так вот, неизвестно, когда впервые появилась такая сказка.

Так как сказка использует чудо, описывает некое нарушение обычного, то в ней мы встречаемся с колдовством.

Во многих вариантах существует сказка о том, как у двух разбойников были отрублены головы. У них были верные жены. При помощи колдовства жены приставили головы к телам казненных. Но они ошиблись, перепутав головы. Возникает вопрос: кто мужья верных жен? Этот казус обыкновенно решался, что главное голова — и женщина принадлежит тому существу, которое имеет голову ее прежнего мужа. Это казуистическая шутка. Но посмотрим, как она связана с некоторыми религиозными представлениями. Еврейские книжники, саддукеи, отрицали возможность воскрешения мертвых. По роду своего мышления они отрицали это чудо не только в силу его материальной невозможности, но и в силу невозможности обрядово-бытовой. Тогда существовал обычай левирата. И если умирал человек, а жена его была бездетна, она должна была стать женой его брата. И вот рассказ о том,

как саддукеи искушают Христа. Приведем разговор из главы 22-й Евангелия от Матфея:

«Учитель! Моисей сказал: «если кто умрет, не имея детей, то брат его пусть возьмет за себя жену его и восстановит семя брату своему».

Было у нас семь братьев: первый женившись умер и, не имея детей, оставил жену свою брату своему;

Подобно и вторый, и третий, даже до седьмого;

После же всех умерла и жена.

Итак, в воскресении, которого из семи будет она женою? ибо все имели ее.

Иисус сказал им в ответ: заблуждаетесь, не зная Писаний, ни силы Божией.

Ибо в воскресении не женятся, не выходят замуж, но пребывают, как Ангелы Божии на небесах».

Представитель нового религиозного вероучения должен дать ответ на вопрос, разделивший старое учение на толки. Ответ дается в форме снятия вопроса; законы левирата и другие законы оказываются недействительными для «иного света», где нет брака.

«Высоких» и «низких» построений в искусстве нет.

Не герои и не их действия лежат в основе сказок и новелл, не это роднит сюжеты.

Сюжеты разнообразны, они основаны на различных способах создания занимательности.

В «Преступлении и наказании» Достоевского дается сперва «тайна» подготовки героя к чему-то, потом дается «тайна», почему герой испугался того, что прохожий назвал его «шляпой».

Все поступки героя загадочны. Потом все объясняется приготовлением к убийству.

Потом начинается тайна улик: сыщики выслеживают героя. Но в результате открывается, что истинная тайна романа основана на том, что такое преступление и все ли испытывают при совершении преступления чувство вины и растерянности.

Оказывается, что Раскольников испытывает себя. В результате содержание романа иначе разгадывается. Подвергнуты сомнению основы решения.

В Евангелии сказки-притчи повторяются в разных местах; они кончаются вопросом. Это загадки с новым

решением-разгадкой, потому что основа решения — нравственность — изменена.

У Достоевского, который часто «ставил занимательность выше художественности», в философском романе использованы построения детективного романа. Таким образом, происхождение какого-нибудь построения не раскрывает нам его значения. Построение может использоваться совершенно различными способами и в разных системах значит разное.

Неоднократно отмечалось, что определение генезиса явления и уточнение его обозначения не всё решают.

Гаргантюа в XIV главе 1-й части романа Рабле уже прочитал много книг; он может их прочесть «наизусть в обратном порядке». Он смог доказать своей матери, «как дважды два», что «обозначения не есть наука». Юмор этого места состоит в том, что книга, которую цитирует Гаргантюа, вся посвящена вопросу об обозначениях [1].

Решает не «обозначение», а использование частей произведения: взаимопонимание частей — структуры (они сами могут быть структурами) в данном произведении.

Во время создания «Воскресения» Толстой много раз отказывался от основного смысла построения, пока не понял, что Катюша — свет, а остальное — тьма. Он изменил функцию героини в сюжетосложении, и роман перестроился.

Он изменял во время создания «Хаджи Мурата» принцип обрисовки героев, поняв новое у Чехова. Он в «Записной книжке» за апрель — май 1901 года как бы воспринимал новое построение:

«Видел во сне тип старика (предвосхищенного Чеховым) пьющего, ругателя, но святого. Ясно понял необходимость теней в типах» [2].

«Тень» получила новую функцию.

Дописано в «Дневнике» от 7 мая того же года:

«Сделаю это на Хаджи Мурате и Марии Дмитриевне» (стр. 97).

Характеристика героя, язык героя зависят от того, какую функцию занимает герой в сюжете.

---

[1] Франсуа Рабле. Гаргантюа и Пантагрюэль. Перевод с французского Н. Любимова. М., Гослитиздат, 1961, стр. 63.

[2] Л. Толстой, т. 54, стр. 248.

ФУНКЦИИ ГЕРОЕВ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ

I

Первая работа В. Я. Проппа в последнее десятилетие прославилась; работа эта замечательна.

К главе II «Метод и материал» дан эпиграф из Гёте:

«Я был совершенно убежден, что общий, основанный на трансформациях тип проходит через все органические существа, и что его хорошо можно наблюдать во всех частях на некотором среднем разрезе» [1].

Исполнилось предсказание Гёте.

Эпиграф обычно указывает на направление книги. В данном случае эпиграф ко II главе дает точную разгадку темы книги.

Основная идея статьи Гёте 1790 года состоит в том, что все органы листостебельных растений построены по одному образцу. Образец — это лист. Гёте подтверждал теорию, рассматривая и семядоли зародыша и части цветка — тычинки и пестики. Во всем лежал принцип единства строения растения.

Гёте пытался найти модель общего, выраженного в частном. Такое моделирование не только объясняло бы части целого, но и давало бы путь к раскрытию пути происхождения целого.

В. Я. Пропп исследование сюжета на основании функции героев создал на разборе сказок. Опыт новый, он может быть осложнен, использован и распространен.

Идея создания морфологии сказки чрезвычайно важна, так как исследователи гибнут в материале.

В трехтомном труде И. Больте и Ю. Поливка, скромно названном «Anmerkungen zu den Kinder und Hausmärchen der Brüder Grimm», дано 1200 названий, причем трехтомный сборник сказок Афанасьева, содержащий

---

[1] В. Я. Пропп. Морфология сказки. Л., «Academia», 1928, стр. 28.

400 сказок, в библиографическом сборнике занимает только один номер. «Тысяча и одна ночь» в указателе занимает столько же места.

Сейчас вскрыты материалы Южной Америки, Африки, островов Тихого океана.

Вопрос затоплен вторым океаном информации.

Научная мысль сейчас более заинтересована не ковшами элеваторов, которые бы черпали новый материал, а ситами, которые помогали бы его процедить и объяснить.

Давно делались попытки мифологического объяснения происхождения сказок. В «мифологической школе» предполагалось, что в основном миф отражает первобытную космогонию человека и первоначальные космографические наблюдения; если сказка говорит, что герой рос не по дням, а по часам, то это изображает быстрый рост солнца, всходящего на горизонте.

Непонятным только оказывалось одно: почему нет выражения «герой уменьшался не по дням, а по часам».

Борясь с океаном материала и произволом толкований, А. Веселовский расчленил строение сказок на мотивы и сюжеты.

Мотивы, по Веселовскому, это были простейшие повествовательные единицы, которые могли создаваться в процессе развития человеческого сознания в разных местах самостоятельно.

Под сюжетами Веселовский подразумевал «тему, в которой снуются разные положения-мотивы...» [1].

«Снуются» здесь, очевидно, значит — вступают во взаимоотношения, как части ткани.

А. Н. Веселовский полагал, что не только мотивы, но и сюжеты переходят от народа к народу путем заимствования. Основанием было то, что математически можно вычислить, что случайное повторение мотивов, сохраняющих свою последовательность, при большом количестве элементов повторяемого материала невозможно.

Если повторяются двенадцать стилистических мотивов, то такое совпадение нельзя объяснить ни случай-

---

[1] А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., Гослитиздат, 1940, стр. 500.

ностью, ни совпадением законов психики: «...вероятность самостоятельного сложения сводится к отношению как 1:479 001 599» [1].

В книге «Теория прозы» в главе «Об этнографической школе» я писал в 1925 году:

«Кроме того, совершенно непонятно, почему при заимствовании должна сохраняться *случайная* последовательность мотивов. При свидетельских показаниях именно последовательность событий сильнее всего искажается» [2].

На это В. Я. Пропп в «Морфологии сказки» возразил: «Эта ссылка на свидетельские показания неудачна. Если свидетели искажают последовательность, то их рассказ бестолков, но последовательность событий имеет свои законы, и подобные же законы имеют и художественный рассказ, и органические образования. Воровство не может произойти раньше взлома двери» (стр. 31).

Таким образом, мы видим, что В. Пропп считает, что художественное произведение отражает и саму последовательность событий. Это мнение противоречит таким обычным явлениям, как воспоминание, рассказ в рассказе, вещие сны, и вообще мне кажется, что это мнение отрицает искусство как систему, имеющую свое направление, свои законы, освещающие действительность, но не отражающие их непосредственно, а дающие их отражение — исследование. Попробуем доказать ошибку.

В детективном рассказе очень часто предметом расследования является именно установление последовательности событий — этим занимается Честертон.

У Честертона в детективных новеллах патер Браун прежде всего старается установить истинную последовательность моментов преступления, которая искажается свидетелями невольно, а преступниками сознательно.

Тысячи лет существуют рассказы, которые основаны на теме воровства, произведенного без взлома двери.

Геродот записал следующую новеллу:

«По словам жрецов, Рампсинит был так богат и имел столько денег, что ни один из последующих царей не

[1] А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 495.

[2] Виктор Шкловский. Теория прозы. М.—Л., изд-во «Круг», 1925, стр. 23.

только не мог превзойти его в этом отношении, но даже приблизиться к нему. Для сохранения своих сокровищ в безопасности он велел построить каменную кладовую, одна стена которой примыкала к наружной стороне его дворца. Однако архитектор с злым умыслом устроил так, что один из камней можно было легко вынимать из стены двум человекам или даже одному. По сооружении кладовой царь поместил в ней свои сокровища. По прошествии некоторого времени строивший кладовую архитектор незадолго перед смертью подозвал к себе сыновей — у него их было два — и рассказал им, что он сделал при постройке царской сокровищницы в заботливости о том, чтобы они жили богато. При этом отец в точности объяснил все касательно выемки камня, дал им мерку его и в заключение добавил, что, если они сохранят ее, будут казначеями царской сокровищницы. По смерти архитектора дети его не замедлили приступить к делу: ночью отправились в царский дворец, нашли в стене камень, который вынули без труда, и унесли с собою много сокровищ. Отворивши кладовую, царь с изумлением заметил, что в сосудах недоставало сокровищ, и не знал, кого обвинять в краже, так как печати на дверях были целы, а кладовая оставалась запертой» [1].

Если бы не то, что воровство из кладовой происходило без взлома двери, то оно и не было бы предметом рассказа. Нарушение обычной, предполагаемой последовательности и правдоподобия более чем обычно в литературе.

Замечание В. Проппа наивно.

В китайском сборнике «Проделки Праздного Дракона» — «Шестнадцать повестей из сборника XVII века» — вор, по прозвищу «Праздный Дракон», крадет на пари, не взломав дверей и окон, чайник со стола предупрежденного им хозяина. Хозяин сидит перед столом, вор спускает, раздвинув черепицу, сверху свиной пузырь, привязанный к тонкой бамбуковой трубке; всовывает пузырь в чайник, надувает его и вытаскивает чайник через крышу [2].

Препятствия, которые испытывают и преодолевают

---

[1] Геродот. История в девяти книгах, т. I, М., 1888, книги I—IV, стр. 178—179.

[2] Перевод с китайского Д. Воскресенского. М., Гослитиздат, 1966, стр. 222.

герои сказки, тоже могут переставляться отдельными сказителями.

Но это не главное; главное — интереснейшие предложения профессора в анализе сказок.

В. Я. Пропп предложил и обосновал свою систему анализа: метод выделения основных действий героев и их функций.

Классификация по действиям оказывается в основном интересной.

Что такое функция?

В. Я. Пропп говорит: «Под функцией понимается поступок действующего лица, определенный с точки зрения его значимости для хода действия»[1].

Слово «функция» в применении к литературным произведениям, насколько мне известно, появилось в 1927 году в статье Ю. Тынянова «О литературной эволюции». Термин подробно разбирался в лекциях в Институте истории искусств; статья была напечатана в книге Ю. Тынянова «Архаисты и новаторы» много лет спустя.

Сформулировано это было так:

«Соотнесенность каждого элемента литературного произведения, как системы, с другими и, стало быть, со всей системой я называю конструктивной функцией данного элемента.

При ближайшем рассмотрении оказывается, что такая функция — понятие сложное. Элемент соотносится сразу: с одной стороны, по ряду подобных элементов других произведений — систем, и даже и других рядов, с другой стороны, с другими элементами данной системы (автофункция и син-функция)».

В дальнейшем, приведя много примеров изменений функций в разных системах, Тынянов формулирует: «Вырывать из системы отдельные элементы и соотносить их вне системы, т. е. без их конструктивной функции, с подобным рядом других систем, неправильно»[2].

---

[1] В. Я. Пропп. Морфология сказки. Л., «Academia», 1928, стр. 30—31

[2] Юрий Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., изд-во «Прибой», 1929, стр. 33—34.

В. Пропп в своей книге рассматривает функции героев в одной системе, притом в ряду сказок, до него отобранных,— в группе «волшебных сказок».

Но существуют два явления: функция действия героев внутри замкнутой сказки; это функция самого героя. Но существует и другое явление: действие героя как часть сказки, взятой как художественное произведение.

Кроме того, надо отличать героев и обоснование их действий. Помощь может быть оказана из благодарности или в ответ на какой-нибудь поступок героя. Помощь может быть оказана наемным слугой. В этом случае функция героя другая.

Но помощь слуги может быть героичной и идущей во вред этому слуге: ему было запрещено оказывать эту помощь. Он наказан за помощь, и потом герой выкупает своего помощника подвигом.

Это не просто раздел одного и того же явления — это изменение художественной цели внутри самого художественного произведения. И с этой точки зрения жалко, что В. Пропп, во многом следуя за Ю. Тыняновым, упростил функцию, сделал понятие однозначным. Например, может быть описано какое-нибудь действие как результат выполнения обычая.

То же действие может быть объяснено как хитрость.

Действие не меняется, но функция его изменяется. Непонимание этого вело к ошибкам. Одну из таких ошибок, цитируя мою критику описания, дает Пропп, не обобщая моего наблюдения.

Мотивы старались объяснить исторически, считая их следом прошлого. Существует, например, сказка о хитрости Дидоны. Хитрость царицы состояла в том, что она договорилась купить земли столько, сколько можно охватить бычьей шкурой. Хитрая царица разрезала шкуру на тончайшие ремни, обвила ими большой участок, построила город Карфаген со стенами, а потом расширила свои владения.

Эту легенду разобрал В. Ф. Миллер («Русская мысль», 1894, стр. 207—229, «Всемирная сказка в культурно-историческом освещении»).

Приведу большую цитату из своей книги «Теория прозы»:

«Сюжет об овладении землей при помощи коровьей шкуры, разрезанной на ремни для того, чтобы охватить ею возможно больший участок, В. Ф. Миллер находит в классическом греческом предании о Дидоне, использованном Вергилием, в трех местных индийских преданиях, в одном индокитайском предании, в византийском XV века и турецком, приуроченных к постройке крепости на берегу Босфора, в сербском предании, в исландской саге о сыне Рагнара Лодброка Иваре, в датской истории Саксона — грамматика XII века, в хронике Готфрида в XII же веке, в одной шведской хронике, в предании об основании Риги, записанном Дионисием Фабрицием, в предании об основании Кирилло-Белозерского монастыря (трагическая развязка), в псковском народном сказании о постройке стен Печерского монастыря при Иване Грозном, в черниговской малорусской сказке о Петре Великом, в зырянском сказании об основании Москвы, в кабардинском предании об основании Куденетова аула (герой — еврей) и, наконец, в рассказах североамериканских племен об обманном захвате земли европейскими колонистами. Проследив, таким образом, с исчерпывающей полнотой за всеми обработками этого сюжета, В. Ф. Миллер обращает внимание на ту особенность, что обманутая сторона не протестует против насильственного захвата земли другой стороной, что вызвано, конечно, условностью, лежащей в основе всякого произведения, состоящей в том, что положения освобождаются от их реального взаимоотношения и влияют друг на друга по законам данного художественного сплетения. В рассказе,— утверждает В. Ф. Миллер,— «...чувствуется *убеждение,* что путем обведения участка земли ремнем совершился юридический акт, имеющий законную силу» (стр. 227). О смысле этого акта дает представление ведийская легенда, занесенная в древнейшее индийское религиозное сочинение «Çatapatha Brâhmana». По этой легенде, враждебные богам духи Асуры вымеряют землю кожей быка и делят ее между собой. В соответствии с этой легендой в древнеиндийском языке слово go имело значение «земля», «корова»; слово gocarman («коровья кожа») обозначало определенное пространство земли. «В параллель с древнеиндийским названием меры земли (gocarman) можно

поставить,— говорит В. Ф. Миллер,— англосаксонское hyd, английское hide, обозначающее первоначально кожу (немецкое Haut), а затем известный участок земли, равняющийся 46 моргенам. Отсюда становится весьма вероятным, что индийское gocarman обозначало первоначально такой участок земли, который можно охватить разрезанной на ремни коровьей шкурой. И только впоследствии, когда древнее значение было забыто, это слово стало обозначать такое пространство, на котором могут вплотную поместиться сто коров с их телятами и бык» [1].

Как видим, в цитированном труде работа по выяснению «бытовой основы» доведена не только до конца, но и до абсурда. Оказывается, что обманутая сторона — а во всех вариантах сказки дело идет об обмане — потому не протестовала против захвата земли, что земля вообще мерилась этим способом. Получается нелепость. Если в момент предполагаемого совершения действия сказки обычай мерить землю «сколько можно обвести ремнем» существовал и был известен и продавцам, и покупателям, то нет не только никакого обмана, но и сюжета, потому что продавец сам знал, на что шел!

Произведения искусства, в том числе и искусства фольклорного, имеют свои законы, при помощи которых они моделируют мир и исследуют его. Повторение этих приемов — иллюзия, подобная тому, что иллюзией является неизмененное существование догматов христианства или формы римского права.

В. Пропп это понимает, но в то же время, рассмотрев очень определенные явления искусства, считает эти явления универсальными и функции их неизменными.

А. Н. Веселовский, создавая на необозримом материале «Историческую поэтику», в то же время видел искусство как явление неизменяющимся, внеисторичным.

В книге В. Проппа «Морфология сказки» исследователь, цитируя и пересказывая мой анализ, говорит: «Таким образом, возведение рассказа к исторической действительности без рассмотрения особенностей рассказа, как

---

[1] Виктор Шкловский. Теория прозы. М.—Л., изд-во «Круг», 1925, стр. 24—25.

такового, приводит к ложным заключениям, несмотря на огромную эрудицию исследователей» [1].

Дальше В. Пропп цитирует А. Веселовского: «...явления схематизма и повторяемости водворятся на всем протяжении».

«Все протяжение» Веселовского включает в себя именно «все».

А. Н. Веселовский считает, что в будущем «Современная повествовательная литература с ее сложной сюжетностью и фотографическим воспроизведением действительности...» в далекой перспективе для нас изменится.

Здесь не ясно, что же изменяется в этом «всем протяжении», не ясно и то, рождается ли в искусстве новое, или оно живет только перестановками.

Явления искусства оказываются однократно рожденными, действительность, очевидно, вторгается только как «фотографическое воспроизведение».

Это неверно хотя бы потому, что искусство воспринимается только в «синтезе времени, этого великого упростителя...» [2].

Это схематично и, вероятно, именно поэтому и не было довершено А. Веселовским.

Частично пересмотру таких схем посвящена моя работа, которая, конечно, не претендует на окончательное решение вопроса. Но я пытаюсь показать, что повторяемость явлений искусства мнима.

Я не буду шаг за шагом следить за всей интересной работой, частично используя совет автора, который говорит в примечании к III главе «Функции действующих лиц»:

«Рекомендуется, прежде чем приступить к чтению этой главы, прочесть подряд все перечисленные функции, не входя в детали, а прочитывая лишь то, что напечатано жирным шрифтом» [3].

Не будем перечислять все функции: их оказывается тридцать одна. Число это произвольно: восьмая функция уточняется девятнадцатью подразделениями, двенадцатая и тринадцатая — десятью.

---

[1] В. Пропп. Морфология сказки. Л., «Academia», 1928, стр. 24.
[2] Там же, стр. 127—128.
[3] Там же, стр. 35.

Можно выбрать наиболее простой случай. Исходная ситуация общая: перечисляются члены семьи, иногда герой просто вводится путем приведения его имени или упоминания его положения.

В. Я. Пропп замечает: «Хотя эта ситуация не является функцией, она все же представляет собою важный морфологический элемент... Мы определяем этот элемент, как исходную ситуацию» (стр. 36).

Пересмотрим несколько схем.

Вот схема IX: одному из членов семьи чего-либо не хватает, ему хочется иметь что-нибудь. Дальше следует: *«Беда или недостача сообщается, к герою обращаются с просьбой или приказанием, отсылают или отпускают его»* (стр. 46).

Схема X: *«Искатель соглашается или решается на противодействие»* (стр. 48).

Схема XI: *«Герой покидает дом»* (стр. 48).

Схема XII: *«Герой испытывается, выспрашивается, подвергается нападению и пр., чем подготовляется получение им волшебного средства или помощника»* (стр. 49).

Схема XIII: *«Герой реагирует на действие будущего дарителя»* (стр. 52). *«В распоряжение героя попадает волшебное средство»* (стр. 53). На 55-й странице дано указание: «Нередко случается, что различные волшебные существа без всякой подготовки, вдруг являются, встречаются на пути, предлагают свою помощь и принимаются в помощники».

Разбивка на функции сама по себе интересна. Для применения ее не обязателен анализ происхождения функций, их генезис, но надо было бы следить за их изменением.

В конце книги идет восемь страниц таблиц с изобильными подобозначениями. Чтение этих таблиц мне почти недоступно вследствие их сложности.

Но книга интересна, потому что в ней намечен путь анализа разнообразных сюжетов, именно разнообразных сюжетов, а не только сюжетов волшебных сказок.

Как мне кажется, предложенный способ анализа не совпадает с предметом анализа — он шире его, не связан с генезисом волшебной сказки.

Вторая большая книга В. Я. Проппа, «Исторические корни волшебной сказки», имеет 340 страниц. В ней все явления сказки возводятся, как к своему источнику, к обряду инициаций, к обряду принятия юноши в племя; принятие сопровождалось обрядами, новичок испытывается на выносливость к боли, к бессоннице, и все это, по мнению Проппа, должно было производить такое впечатление на нашего далекого предка (который жил в период, когда на месте пирамид был только песок, на месте Вавилона болото, а острова Тихого океана только еще заселялись), что он все это сохранил в сказке до нашего времени.

Вот отсюда, по мнению профессора Проппа, происходит «композиционное единство сказки», «оно кроется в исторической реальности прошлого» [1].

Искусство пользуется старыми, созданными построениями, но придает им новые функции. Старое не только сменяется новым, но и переделывается новым.

Мы перепонимаем свою историю и переиначиваем привычное.

Между тем часто у исследователей обряд как бы является истоком быта, так как обряд — это воспоминание, а быт переживает воспоминание, но он переживает, изменяя. Иногда происходят странные вещи у очень образованных и самостоятельно мыслящих людей. Например, в книге «Исторические корни волшебной сказки» в главе «Завязка» рассказывается, что герой в дорогу с собой берет палицу железную, еду и коня.

Пропп утверждает, что эта железная палица не палица — это клюка или копье. Это продолжено так:

— все предметы, попадающие в могилу, по мнению В. Проппа, пришли в могилу, а потом в сказку из обряда погребения.

«В Бенгалии мертвецов «снабжают так, как будто бы им предстоит долгий путь». У египтян умершему дают крепкий посох и сандалии. Глава 125-я Книги Мертвых в одном из вариантов озаглавлена так: «Эта глава должна быть сказана (умершим) после того, как он был очищен и

---

[1] Проф. В. Я. Пропп. Исторические корни волшебной сказки. Л., Изд-во ЛГУ, 1946, стр. 330.

мыт, и когда он одет в одежду и обут в белые кожаные сандалии...» В иератическом папирусе об Астарте говорится (Астарта находится в преисподней): «Куда ты идешь, дочь Птаха, богиня яростная и страшная? Разве не износились сандалии, которые на твоих ногах? Разве не разорвались одеяния, которые на тебе, при твоем уходе и приходе, которые ты совершила по небу и земле?» Эти реальные, хотя и прочные сандалии постепенно сменяются символическими. В погребениях древней Греции находили глиняную обувь, иногда — две пары обуви» [1].

Но в сказке все эти предметы даются живому (в сказке) человеку для преодоления сказочного пути, но такого пути, в котором смерть появляется только как остановка; причем после чудесного воскрешения героя упоминания этих предметов не встречается.

Мне кажется, что загробный мир строится по подобию нашего мира. Не покойники учат нас есть хлеб и носить обувь, а мы пытаемся продолжить для мертвого жизнь живых. Мы и сейчас обуваем мертвое тело для того, чтобы положить его в гроб. Это инерция отношения к мертвому человеку — как будто он живет.

Люди, кладущие обувь в могилу, сами были обуты. Люди, кладущие в могилу оружие, были вооружены.

Вещи могут быть заменены знаками вещей. Например, в Китае существовали деньги, которые специально печатали для покойников. В России для покойников выкраивали специальную обувь — «босовики», они упоминаются в сказках Толстого.

Дело не в том, что сказка повторяет древние обряды,— дело в том, что сказка выражает те отношения, которые и сейчас понятны живым людям, которые сказку слушают.

Мне постоянно приходилось встречаться в кино с вопросом о том, как выразить в кинокартине время и пространство. И в конце концов мы давали эти понятия через вещи и другого пути не находили.

В. Я. Пропп считает, что железная просфора, железные сапоги, обозначающие сказочное время, пришли из обряда и держатся как пережиток.

---

[1] Проф. В. Я. Пропп. Исторические корни волшебной сказки. Л., Изд-во ЛГУ, 1946, стр. 38.

Вопросы генерации — происхождения — выясняются очень трудно, потому что надо выяснить причину подновления древнего обряда.

Основная установка В. Проппа — это древность сказки. Но сказка ежедневно возрождается, она современна в своей фантастике: железо, чугун совсем молоды, они моложе письменности.

Сказка не столько пережиток, сколько выражение новых понятий по старой структуре. Время создания мифов, вероятно, дало меньше сюжетов, чем столкновение мифов. Сюжеты используют противоречия эпох, вкладывая в них потом новые противоречия, но используя старые структуры. Мы живем в сосуществовании разных времен. Настоящее преодолевает прошлое, съедает прошлое, как хлеб.

II

Функции изменяются, надо уточнять понятие функции, сопрягая ее с понятием эволюции. Вот что писал об этом в 1927 году Юрий Тынянов в статье «О литературной эволюции»:

«Резюмирую: изучение эволюции литературы возможно только при отношении к литературе как к ряду, системе, соотнесенной с другими рядами, системами, ими обусловленной. Рассмотрение должно идти от конструктивной функции к функции литературной, от литературной к речевой. Оно должно выяснить эволюционное взаимодействие функций и форм. Эволюционное изучение должно идти от литературного ряда к ближайшим соотнесенным рядам, а не дальнейшим, пусть и главным. Доминирующее значение главных социальных факторов этим не только не отвергается, но должно выясниться в полном объеме, именно в вопросе об *эволюции* литературы, тогда как непосредственное установление «влияния» главных социальных факторов подменяет изучение *эволюции* литературы изучением *модификации* литературных произведений, их деформации»[1].

---

[1] *Юрий Тынянов*. Архаисты и новаторы. Л., изд-во «Прибой», 1929, стр. 47.

На самом деле функции изменяются вместе с изменением отношения автора, или сказителя, к действительности.

Прежде всего рассказчик сочувствует своему герою и желает, чтобы он преодолел препятствия. Если участник инициации, обычно юноша, стремился вынести муки для того, чтобы стать полноправным членом племени, то герой сказки хочет убежать от бабы-яги; из подземного царства он уходит в свой мир. Преодолев препятствия, герой женится, а его соперник — царь — погибает. Это сохранилось даже в «Коньке-Горбунке» Ершова.

Сказка сама по себе, так же как и эпос, говорит не только о старине и не только о необходимости, но и о преодолении природы, которое происходит как бы сейчас.

Герой переживает необычную жизнь, жизнь, часто предсказанную, осложненную рассказыванием о препятствиях. Это жизнь повторяющаяся, действующая замедленно, как бы преувеличивающая важность своих событий.

Смерть должна быть побеждена, должна быть побеждена и обыденность; все умирают, но герой должен победить смерть. Для этого надо сделать нарушение обычного — не спать, не целовать того, кого любишь, не бить того, кого ненавидишь, не глядеть на жену. Но обыденное непобедимо. В сказке, как в романе, человек борется с обыденным, он борется также с невозможным: переплывает реки, влезает на крутые горы. Он защищает себя от страха, обращая предметы в их подобие: полотенце в реку, гребень в частый лес.

Сказитель не знает, откуда пришли эти превращения, но он не продолжатель жизни сказки; он новый творец, он рассказывает, удивляя. Преодоление невозможностей, выход из трудных положений — перипетии сказки.

Сказка имеет раму традиционного вступления, ее формы привычны, в сочетании их — напряжение привычного преодоления невозможного. Сказка, как явление искусства, должна быть занимательна.

Вопрос о генезисе сказочных мотивов не надо соединять с вопросом о построении сказки.

Сказка имеет свои задачи, и с этими задачами связаны выборы элементов повествования и их соединение.

Меняется время, увеличиваются паруса, удлиняются тропы, уходит горизонт, земля круглеет, на ней появляются меридианы и параллельные круги; из-за дальних океанов приплывают сведения об островах и материках, сведения о людях другого цвета, других повадок; товары с новыми запахами, с новым вкусом и новые ткани с новыми узорами.

Строятся новые сюжеты о преодолении препятствий на пути к этим диковинкам, о борьбе за них.

Появляется приключенческий роман. Узнается ближайшее прошлое с восстаниями, свержениями королей, появлением новых героев.

Возникает исторический роман: по крайней мере, определяется место его в сознании.

Формы повествования изменяются; остаются некоторые функции. Если бы функции, свойственные героям сказки, зависели только от своего происхождения, от преодоления старых страхов, если бы они были только воспоминаниями об исчезнувших обрядах, то они не перешли бы в новый роман.

Между тем если пересказать романы, упрощая их содержание, то схемы их будут похожи на схемы сказок, потому что и там и здесь есть совпадение и изменение совпадающего — совпадение функций. Аналогичная функция нужна для показа борьбы за жизнь, за ту жизнь, за которую боролся Гильгамеш несколько тысяч лет тому назад.

В сказке герой борется, преодолевая фантастические препятствия волшебными средствами. В романе он преодолевает препятствия возможные, но обычно традиционные подвигом, хитростью или случайной удачей, например подслушиванием разговора, получением наследства или находкой потерянного документа. Все это уже отмечал как условность Теккерей.

Казалось бы, что в приключенческих романах функции героев чрезвычайно определенны, и можно даже сказать, что они повторяют функции героев волшебной сказки. Мы уже цитировали, утверждая, что «все волшебные сказки однотипны по своему строению»,

Пропп делает несколько набросков сказки; один из набросков таков: «Одному из членов семьи чего-либо не хватает, ему хочется иметь что-либо»[1]. Это объясняется как недостача.

Беда или недостача сообщается, герой покидает дом, потом он получает волшебное средство или помощника, герой попадает к месту нахождения недостачи, ему мешает вредитель, вредитель побеждается, герой возвращается, ложный герой предъявляет необоснованные притязания, вредитель наказывается, герой вступает в брак.

Посмотрим построение романа Жюль Верна «Дети капитана Гранта»: «Двадцать шестого июля 1864 года по Северному каналу мчалась великолепная яхта». Яхта носит название «Дункан» — она принадлежит лорду Гленарвану. Экипаж яхты случайно вылавливает акулу. Акулу вскрывают и в ее утробе находят какой-то странный предмет — предмет оказывается бутылкой. Бутылку вскрывают: в ней находят три документа, попорченных водой. Один документ написан по-английски, другой — по-французски, третий — по-немецки. Все три документа по-разному испорчены. Сводят сохранившиеся слова и получают один документ с пропусками. Узнают, что погиб трехмачтовый бриг «Британия», на котором был капитан «Гр» и два матроса. Они просят о помощи и указывают, где они находятся: это 37°11′ широты.

Надо кого-то спасти. Получается сказочная ситуация: «Пойти туда, не зная куда, принести то, не зная что».

Появляются дети капитана Гранта, выясняется, что погиб их отец — мужественный шотландец. Лорд тоже шотландец. Капитана Гранта надо спасти, но не хватает указания долготы.

Задача задана так, что она предсказывает кругосветное путешествие.

Отмечаем, что такая же задача ставится в романе «Вокруг света в 80 дней».

Там мотивировкой путешествия будет пари, которое заключает эксцентрический англичанин Филиас Фогг.

---

[1] В. Пропп. Морфология сказки. Л., «Academia», 1928, стр. 33 и 45.

Вернемся на «Дункан». На «Дункане» оказывается помощный герой — географ Паганель, который, обладая географической терминологией и географическими знаниями, в продолжение романа по-разному прочитывает таинственный документ. Это подкрепляет необходимость кругосветного путешествия. Случайные ошибки Паганеля помогают спасению путешественников.

В Австралии путешественники встречаются с таинственным героем Айртоном. Айртон выдает себя за человека, спасшегося с корабля капитана Гранта. На самом деле он хочет захватить корабль.

Айртон разоблачен, случайность помогает найти капитана Гранта. Паганель не учел разнообразий названия одного острова. Дело кончается свадьбой. Как курьез могу отметить, что герой Паганель оказывается отмеченным в Новой Зеландии — его татуировали. Все кончается двумя свадьбами.

В романе «Вокруг света в 80 дней» помощником героя является его слуга Паспарту. Вредителем — сыщик, который считает путешественника бежавшим вором и чуть ли не срывает выигрыш пари. Дело кончается браком.

Функции действующих лиц похожи на функции героев волшебной сказки.

Но в этом романе, как и в других романах этого автора,— другая цель.

Действия героев должны привести читателя к необходимости увидать разные страны и пережить с героями разные препятствия, мешающие путешествию.

Функция героя — освещение географического поля.

Так в «Кавказском пленнике» Пушкина главная функция героя — это показ, «описание нравов черкесских» [1].

Перейдем к анализу «Капитанской дочки».

Живет семья Гриневых — семья благополучна, но «батюшка у окна читал Придворный Календарь, ежегодно им получаемый».

[1] Сочинения Пушкина. Переписка, том первый. СПб, издание Имп. Академии наук, 1906, стр. 40.

Он повторяет вполголоса: «Генерал-поручик!.. Он у меня в роте был сержантом!.. Обоих российских орденов кавалер!.. А давно ли мы...»

Старику Гриневу понадобилось, чтобы сын служил: это можно определить как «недостачу» — не хватает чинов и орденов. Младший Гринев отправлен в армию в сопровождении слуги. По дороге он спасает путника и награждает его заячьим тулупчиком. Таким образом он получает помощника. Вредителем оказывается Швабрин, но Пугачев помогает герою, и все кончается свадьбой.

Какое отличие от сказки? То, что целью повести является показ народного бунта и народных характеров. Герои имеют свои характеры, совершают действия, но в то же время они помогают нам увидеть русский бунт во всей его красоте и противоречивости.

Отличие повести Пушкина от романов Вальтера Скотта в том, что подсобный герой имеет функцию главного героя; он раскрывает эпоху, он главное действующее лицо. У Вальтера Скотта благодарный разбойник или случайно облагодетельствованный цыган в своих функциях ограничиваются только помощью герою.

В. Пропп специально оговаривает, что он, просмотрев очень большой контрольный материал, ограничивает его: «Мы берем Афанасьевский сборник, начинаем изучение сказок с 50-го номера (это по плану Афанасьева первая волшебная сказка сборника) и доводим его до № 151-го» [1].

Исследователь считает такое строгое ограничение материала оправданным.

Но исследованным оказывается только русская сказка. Волшебные сказки книги «Тысяча и одной ночи» организованы иначе, и функции героев в них иные. Арабская сказка включает в себя некоторый и познавательный материал. «Сказка о Синдбаде-мореходе» включает в себя некоторые сведения, идущие от реальных путешествий. Побудительные причины к путешествию и действия путешественников (функции) в арабских сказках иные, чем в русской волшебной сказке.

---

[1] В. Пропп. Морфология сказки. Л., «Academia», 1928, стр. 33.

Насколько сложен вопрос об отношении волшебной сказки к повести и роману, показывает анализ, который я сейчас приведу.

В книге академика И. И. Толстого «Статьи о фольклоре» есть сказочный материал, похожий тоже на подарок «заячьего тулупчика», который сделал Гринев Пугачеву, предопределив тем самым свою судьбу.

И. И. Толстой выясняет происхождение Девятой новеллы Десятого дня «Декамерона» Боккаччо. Приводится материал немецкой повести Цезария Гейстербахского начала XIII столетия:

«В повести Цезария действуют два лица: солдат и дьявол. В немецкой деревушке, носящей название Голленбах, проживает солдат Герард, человек несокрушимого благочестия, ревностный почитатель памяти апостола Фомы. Ни один нищий, во имя Фомы просящий о подаянии, не получает от Герарда отказа. Но вот под видом бедного странника приходит однажды к Герарду дьявол и просит у него приюта. Герард принимает странника и, так как на дворе стоит стужа, дает ему на ночь свой теплый меховой капюшон. Наутро обнаруживается исчезновение странника, а вместе с тем и пропажа одолженной ему вещи» [1]. Впоследствии воин идет в Индию поклониться гробу апостола и просит жену ждать его возвращения пять лет. В Индии воин задержался и спохватился в самом конце срока. В этот момент он увидал на прохожем свой капюшон. Узнает он и странника. Странник-дьявол благодарит воина и переносит его из Индии в Германию как раз к сроку.

Оставим вопрос о чудесном перелете.

Но сказка целиком попала в русский фольклор и записана под Пермью.

В русском фольклоре она называется «Лешок».

История о дьяволе, так блистательно отблагодарившем за то, что его спасли теплой одеждой, похожа на историю Пугачева. Но мы знаем исторический источник эпизода: в бумагах Пушкина сохранилась выписка «Реестр Буткевича». Дворянин Буткевич подал правительст-

[1] И. И. Толстой. Статьи о фольклоре. М., «Наука», 1966, стр. 60.

ву список вещей, отобранных у него Пугачевым. Реестр очень длинен, в нем есть и образ казанской богоматери в окладе с жемчугом — расценено это в 330 рублей, есть 38 стогов сена, и 65 кобыл, и три пары суконных онучей, и пять пар шерстяных чулок — все по неимоверным ценам. Среди всех этих драгоценностей значится: «Два тулупа, один мерлущетой, второй из беличьего меху 60 руб.» [1].

Список этот использован для того счета, который подал Савельич во время взятия Белогорской крепости Пугачевым. Цены Савельича божеские. Реестр подробный — там есть и мундиры, и одеяла, и «еще заячий тулупчик, пожалованный твоей милости на постоялом дворе, 15 рублей» (стр. 99).

Источником оказалась не очень распространенная сказка, а переосмысленный документ; функция героя в произведении потребовала иного материала.

История дворянина Шванвича, перешедшего на сторону Пугачева, и документ; стоимость тулупчика максимально снижена: он на заячьем, самом дешевом и непрочном, меху. Пугачев помнит не подарок, а ласку и угощение.

Юрий Тынянов в статье «О литературной эволюции» и в статье «Литературный факт» говорил об изменении функции художественного произведения. Дружеское письмо Державина — это бытовой факт, письмо Пушкина — литературный факт. Автор к нему иначе относился, читатель письмо иначе читал.

Мало указать, что персонаж сказки делает то-то и то-то: надо еще учесть, как он это делает, на какое восприятие он рассчитывает. Помощные герои, умеющие переносить любой мороз или жару в печи, интересуют читателя, как диковинка. Помощные звери — кот и собака, которые вместе крадут для героя волшебное кольцо, но по дороге все время ссорятся, выполняют ту же функцию, как и первый герой, но они *характеры*; они исследуются в отношении друг с другом, а не только в отношении выполнения поручения. Это и та и не та функция.

---

[1] Ю. Г. Оксман. От «Капитанской дочки» к «Запискам охотника». Саратовское книжное изд-во, 1959, стр. 94—95.

В любой работе важно, когда что-нибудь не выходит. За кажущейся ошибкой иногда лежит новая закономерность. Об этом хорошо говорил Тынянов. Интересная морфологическая работа Проппа слишком обобщает и не ищет случаев, когда схема не совпадает с исследуемым материалом.

Но, вероятно, смелая по своему значению книга, «Морфология сказки» поможет в анализе формологии сюжета.

Книга «Исторические корни волшебной сказки» — отдельная работа, которая, по-моему, говорит о другом, не служа обоснованием первой книги.

Выясняя историю явления, мы не всегда объясняем ,роль явления.

Я не утверждаю, что приключенческий роман *не* построен по архитипу волшебной сказки, хотя часто и кончается свадьбой. Во время создания предполагаемого архитипа волшебной сказки, возможно, свадьбы как сложного обряда и не существовало. Путешествия и приключения своим сознательно нарушенным рассказчиком ходом в основе имеют представление обычного пути, который может оказаться в разное время по-разному трудным.

Разные цели ставили перед собою сказочник и автор романа приключения.

Читатель в основном не знает корней искусства и в основном ими не интересуется. Более того, он не хочет предвидеть событие, он хочет исследовать событие, задержаться на событии, переживать событие. Поэтому счастливые браки, так иронически описанные Гегелем в его «Лекциях по эстетике», история благополучных богатств, так восторженно описанная в биографиях американских миллионеров, не становятся основным материалом для искусства. Говоря в общем и целом, корабли приходят туда, куда они назначены, и привозят свой фрахт. Приключения — нарушение обычного. «Похождения» в самом названии содержат отзвук поиска, розыска, сменяющейся судьбы; все это становится элементом искусства. Искусство имеет свою направленность, и направленность эта не сводится к занятности произведения, а к задержанности рассказа. Поэтому не надо считать путь Одиссея домой обычным рейсом парусного корабля во время

Троянской войны. Это не обычный путь, это история затруднений.

Теоретически говоря, разговор сводится к тому, что искусство выборочно и искусство продолжается все время, все время анализируются разные приключения в меняющемся мире.

Опыт старых структур остается, но они не повторяются, а используются, и используются, сталкиваясь, отрицая друг друга.

Странно было бы думать, что именно обряд посвящения мальчика в жизнь племени, признание его мужчиной, муки, которые при этом он испытывает, пережили не только тысячелетия, но и время создания племени, ряд смен социальных формаций.

В самой жизни есть повторяемость, так как сам мир основан не на бесконечном количестве законов, и эти законы по-разному соответствуют друг другу. Электрические колебания могут соответствовать колебаниям моста, через который проходит поезд, но мост колеблется не потому, что он вспоминает об электричестве; это единство законов, а не память о законах.

Закономерности мира осуществляются в искусстве как закономерность искусства, связанного с законами сознания.

Язык и поэзия

ДОРОГА В БУДУЩЕЕ И ПРОШЛОЕ

(Неоконченный рассказ)

I

В июле 1856 года Лев Толстой «...писал немного фантастический рассказ».

Всего было написано восемь страничек; они вложены в полулист писчей бумаги: на некоторых страницах сверх текста записаны отдельные фразы, представляющие как бы план будущего развития рассказа.

Работа остановлена. Развернем листочки и перескажем печатный текст:

«...Майор Вереин ехал ночью один верхом по дороге, ведущей от Белбекской мельницы к Инкерманской позиции».

Он ехал с полкового праздника.

Шел дождик — то мелкий, как будто сквозь сито, то он крупнел, как будто с каких-то невидимых деревьев сыпались сверху с ветром крупные, тяжелые косые капли.

«На юге,— впереди по дороге, по которой ехал майор, часто загорались на черном небе красноватые молнии и слышался гул выстрелов в Севастополе.

Завернувшись в отяжелевшую и провонявшую мылом от мокроты солдатскую шинель, майор сгорбившись сидел на тепло-сыром седле и беспрестанно поталкивал мокрыми склизкими каблуками в живот уставшей гнедой кавалерийской лошади» [1].

Вереину лет тридцать пять, он высокий человек с длинными ногами, угловатой спиной; служил семнадцать лет, попал в Севастополь и здесь хорошо служил, говорил по-французски, по-немецки, учился итальянскому языку, был занят. Не скучал. В баталиях не участвовал.

«Поход в Крым расшевелил его. Ему представилось тотчас же две стороны этого обстоятельства. 1) В походе содержание значительно больше; 2) могут убить или искалечить. И вследствии 2-го рассуждения ему пришла

[1] Л. Н. Толстой, т. 5, стр. 185.

мысль выйти в отставку и жениться. Долго и много он размышлял об этом деле и решил, что прежде надо сделать кампанию, а потом выйти в отставку [и] жениться. С этого времени к воспоминаниям его присоединилась мечта о семейном счастии, которую он ласкал и лелеял с необычайною нежностью. Все время свободное от службы в Крыму, он сидел один у себя в палатке, с мрачнейшей физиономией курил трубку, смотрел в одно место и рисовал себе одну за другою картины семейного счастья: — жена в белом капоте, дети прыгают перед балконом и рвут цветочки для папаши» (стр. 187).

Вереин ехал.

Мелкий дождь все сыпал. Но выплыл месяц. Дорога забелела резче. Вереин забылся на две минуты, потом очнулся, оглянулся, увидел въезд в аллею. Лошадь пошла сама как домой. Он посмотрел на нее — «она была другая, вороная, с толстой шеей и острыми ушами и длинной гривой». Какая-то собачонка с визгом начала вертеться вокруг него.

«— Нехорошо, Петр Николаевич,— сказала женская фигура,— не слушаться жену: я говорила, что будет дождик.— Вереин тотчас узнал голос М. Н., он понял, что она жена его, но странно, удивился очень мало. Он почувствовал себя дома и уже давно... Он вошел на лестницу. Все это было ему ново, но знакомо, ужасно знакомо и мило» (стр. 190).

Оказалось, что он недавно поссорился с женой, потому что она не хотела отнять от груди младшего ребенка — девочку, а той было уже два года. Сейчас они помирились.

«Они вошли в гостиную, на диване за картами сидела старушка мать Вереина, которая умерла тому назад лет 8 и теперь постарела очень. У окна сидел старший брат. Он читал вслух, подле него стоял кудрявый мальчишка» (стр. 191).

Вереина ждал самовар. Остальные уже отпили чай.

В этом рассказе разрушено время.

Толстой не знал, как ему дальше вести героя по времени, которое и настоящее и будущее. Между временем, в которое вошел майор, и «временем Севастополя» лежало восемь лет.

Вереин попал в будущее.

Живу долго, видал толпы, дороги и знаю запах мокрой шинели.

Живу в новом и старом мире.

Читаю с интересом, трудом и пользой книги структуралистов. Знакомлюсь.

Не удивляюсь, что попал в середину разговора. Все интересно, но простите человека, который, в общем говоря, долго отсутствовал в теории.

Я ехал своей дорогой, видал свое дождевое небо.

Здесь по-прежнему — через сорок лет — главным образом занимаются стихотворением, применили к нему, давно собирались — математику.

Вот только не отлучили от груди ребенка, который уже вырос; погода не плохая, но все ходят академически одетыми.

Впрочем, приехавший человек не должен ссориться и удивляться.

Мысли людей повторяются — иногда через пятьдесят лет, иногда через сто лет. Хорошо, когда они повторяются, зная о том, что путь частично пройден, что уже был один поворот спирали.

Хуже, когда повторение имеет вид открытия.

Еще хуже — не принять открытия из упрямства.

Тогда происходит нечто похожее на приключение из старинного романа путешествий.

В книге, прочитанной в нашем раннем детстве,— в «Путешествиях и приключениях капитана Гаттераса» — в главе 21-й из-за тумана заблудились полярные путешественники. Они идут к Северному полюсу. Надо помнить, что книга Жюль Верна вышла сто два года тому назад, поэтому в ней на полюсе расположен очень красивый вулкан; достижения старой физики еще вызывают удивление, и зимовка около полюса сопровождается цитированием зимовки голландца В. Баренца (1596—1597 годы). Главное для путешественников — открытие. Дорого они стоили и потом: погиб Седов, погиб капитан Скотт, опереженный Амундсеном; погиб Амундсен.

Будем снисходительны друг к другу, поймем, как трудны поиски, простые повторения кругов, и посмотрим, что нового они прибавили.

Вернемся теперь к капитану Гаттерасу. Капитан идет.

С ним вместе американец Альтамонт и верные друзья — ученый Клаубенни, неистощимый источник знаний, похожий на оживший отдел смеси в юношеском журнале, с ним — спутники-слуги: матрос Бэлл и боцман Джонсон; и вот в тумане они видят следы. Они надеются, что это эскимосы, а эскимосы не считаются, они не открыватели. Но дальше путешественники нашли объектив подзорной трубы. Значит, нельзя было сомневаться, что прошли путешественники-европейцы. Это было очень обидно. Но все-таки надо идти вперед. Около открытого моря доктор Клаубенни для того, чтобы оглядеть южную часть горизонта, поднял к глазам подзорную трубу. Но он не увидел ничего... В трубе не оказалось объектива. Он побежал к друзьям и закричал: «Следы... там... отряд...» — «Что такое? — спросил Гаттерас.— Вы увидали путешественников?» — «Нет,— ответил доктор.— Объектив... объектив...» Он объяснил, что следы в снегу оказались следами отряда капитана Гаттераса, а объектив из их трубы. А заблудившиеся люди кружат и пересекают собственные следы. «В путь!» — сказал капитан Гаттерас, как бы перечеркнув свой старый след.

II

Сейчас исхожу из того убеждения, что в самом факте восприятия искусства есть сопоставление произведения его с миром.

Художник, поэт ориентируется в мире при помощи искусства и включает в то, что мы называем окружающим миром, свое художественное восприятие.

Существовал старый термин — остранение: его часто печатают через одно «н», хотя слово это происходит от слова «странный», но термин вошел в жизнь с 1916 года в таком написании.

Но, кроме того, его нередко путают по слуху, говорят «отстранение», значит — отодвигание мира.

Остранение — это удивление миру, его обостренное восприятие. Закреплять этот термин можно, только включая в него понятие «мир». Этот термин предполагает существование и так называемого содержания, считая за

содержание задержанное внимательное рассматривание мира.

Напоминаю, А. Эйнштейн в «Творческой биографии» говорил:

«Для меня не подлежит сомнению, что наше мышление протекает в основном минуя символы (слова) и к тому же бессознательно. Если бы это было иначе, то почему нам случается иногда «удивляться», притом совершенно спонтанно, тому или иному восприятию» [1].

Тот внутренний мир, та модель мира, которая создается художником для опознания мира, создается на основании обостренного восприятия, как бы вдохновенно.

То, что Эйнштейн называет «акт удивления», наступает тогда, когда «восприятие вступает в конфликт с достаточно установившимся в нас миром понятий».

Наука бежит от акта удивления, преодолевает его. Искусство сохраняет акт удивления. Оно в поэзии пользуется словами и созданными прежде художественными построениями — «структурами». Но оно преодолевает эти структуры, сталкивая их — обновляет их в самом акте удивления.

Самое важное в анализе искусства — не потерять ощущение искусства, осязание его, потому что иначе сам предмет изучения станет бессмысленным, несуществующим.

То, над чем систематически, но противоречиво работал «Опояз», было попыткой анализа, раскрытия общности законов искусства.

Я писал в «Третьей фабрике»:

«Что важно в формальном методе?

Не то, что отдельные части произведения можно назвать разными именами.

Важно то, что мы пришли к *искусству* производственно. Начали устанавливать основные тенденции формы. Поняли, что в большом плане существует реально однородность законов, оформляющих произведение» [2].

Сейчас я многое для себя уточнил, от многого отка-

---

[1] А. Эйнштейн. Физика и реальность. М., «Наука», 1965, стр. 133.

[2] Виктор Шкловский. Третья фабрика. М., изд-во «Круг», 1926, стр. 65.

зался; считаю сейчас, что не надо начинать и заканчивать работу произведения анализом языка и ритма; считаю, что определения сами по себе не наука.

Надо, например, смелее переходить к анализу «этикетов» — понятно, слишком скромно обозначенному Д. Лихачевым.

Сейчас мало занимаются тем, что когда-то удачно или неудачно называли «сюжетосложением», то есть введением в анализ искусства разбора способов сопоставления событий, существующих вне искусства.

Одними построениями самого искусства работать нельзя, хотя художник, поэт все время иначе пользуется событиями или предметами, иначе их организует, чем так, как они организуются в обыденной жизни.

Я давно опрометчиво сказал, что произведение является «суммой приемов».

Это было сказано так давно, что помню только опровержение. Теперь думаю, что литература является системой систем; кажется, различие между мною и людьми, которые работают сейчас, состоит в том, что я думаю, что системы эти в искусстве в основном вскрывают противоречие в явлениях. Само явление, вне искусства существующее, познается методом исследования противоречий разного рода, а в искусстве — главным образом противоречивым применением сталкивания структур.

Думаю, что Севастополь, из которого уехал майор Вереин, и красные молнии в небе, и глухие громы, и мокрая лошадь, и мокрая шинель существуют так же реально, как дом, в который приехал герой неоконченного рассказа.

Мне кажется, что художник сперва вычленяет из того, что мы называем действительностью, какой-то комплекс явлений, потом пытается заново познать значение этих явлений в их целостной конструкции, которая должна быть понятной и в самой себе, хотя создана она и живет в контексте «всей» действительности.

Снова сажусь за стол, от которого многие отошли. Но они не исчезли, а только миновали.

Человек, долго живущий, много перерешавший, и сейчас не свободен от противоречий; допустим, что это не только его личная судьба.

О СТАТЬЕ РОМАНА ЯКОБСОНА «ПОЭЗИЯ ГРАММАТИКИ И ГРАММАТИКА ПОЭЗИИ». НОВЫЕ СЛЕДЫ

Только что я говорил о том, что не надо возвращаться на старые следы.

Но надо пользоваться старым опытом, так, чтобы мелкие наблюдения укреплялись, обобщались.

Не надо возвращаться к началу нашего века, не надо вздыхать о том, что существовал «Опояз», что мы издавали сборники по теории поэтического языка — «Поэтику». Те следы есть, но не по ним пойдем вперед.

Если говорить о главном, мы видели, что существуют однородности законов, оформляющих произведение. Теперь ясно, что это значит.

Это значит не то, что мы получаем определенное задание и ставим его перед собой, а потом его оформляем. Нет, мы строим произведение, добиваясь выявления какой-то сущности, все время находясь в сфере одних и тех же законов, которые по-разному оформляются в разном материале. Приоритет содержания именно выявляется в том, что законы однородны, так как однородна задача. Это не означает, что в самом произведении нет противоречий, но они не случайные — это противоречия разного понимания структур, их столкновение, переосмысливание.

В художественном произведении человек, подвигаясь вперед, использует прошлое как ступень, использует противоречие прошлого. Он живет и воспоминанием и памятью о будущем. Памятью о будущем Батюшков считал надежду.

Но память о будущем не только надежда — это и изобретение.

Статья Романа Якобсона нарядно озаглавлена — это заголовок-тезис: «Поэзия грамматики и грамматика поэзии».

Совпадение левой и правой части не полное; оно как бы зеркальное отражение правой и левой руки.

Слово «поэзия» стоит в заглавии по краям, дважды

повторенное слово «грамматика» — в разных падежах, посредине; все разрезано словом «и».

«И» — слово разнопонимаемое, оно часто встречается в заглавиях научных произведений. Юрий Тынянов назвал свой тематический сборник статей «Архаисты и новаторы». Одно время он колебался и хотел дать название — «Архаисты — новаторы», потом собирался написать специальную статью под названием «И».

Постараемся выяснить, что обозначает «И» в заглавиях типа «Шекспир и его время» или «Пушкин и Батюшков».

«И» — это часто эксплуатируемое короткое слово, обозначающее то соединение, то противопоставление, иногда только одновременность.

Параллелизм заглавия обещает нам, что поэзия грамматики объяснит грамматику поэзии. Может быть, в нем утверждается, что язык, его структура рождает грамматику поэзии.

Дальше утверждение такого смысла названия дано во вступлении.

Приведу начало 1-й главы статьи — «Грамматический параллелизм»: «На склоне тридцатых годов редакторская работа над сочинениями Пушкина в чешском переводе наглядно показала мне, как стихи, думалось бы, тесно приближающиеся к тексту русского подлинника, к его образам и звуковому ладу, зачастую производят сокрушающее впечатление глубокого разрыва с оригиналом в силу неумения или же невозможности воспроизвести грамматический строй переводимого стихотворения. Становилось все ясней: в поэзии Пушкина путеводная значимость морфологической и синтаксической ткани сплетается и соперничает с художественной ролью словесных тропов, нередко овладевая стихами и превращаясь в главного, даже единственного носителя их сокровенной символики» [1].

Параллелизм автор определяет так: это — «Взаимоотношение синтаксических, морфологических и лексических

---

[1] Polska Academia Nauk. «Poetics» Panstowwe Widavnitstvo Naukove», 1961. Роман Якобсон, «Поэзия грамматики и грамматика поэзии», стр. 397.

соответствий и расхождений, различные виды семантических сходств и смежностей, синонимических и антонимических построений, наконец, типы и функции «холостых строк»,— все эти явления требуют систематического обследования» (стр. 400).

Ограничим анализ статьи материалом пушкинским.

Не случайно Р. Якобсон берет за основу анализ стихотворения «Я вас любил».

Это стихотворение выдвигалось в анализе как «лирическое» и безо́бразное уже шестьдесят лет тому назад знаменитым тогда исследователем Д. Н. Овсянико-Куликовским.

Прочтем теперь стихотворение Пушкина:

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим [1].

«Законченный лиризм настроения и выражения в этих чудных стихах не подлежит сомнению и воспринимается нами сразу, без всяких усилий... Но где же здесь образы? Их совсем нет,— не только в смысле образов познавательных, но и вообще — в смысле отдельных, конкретных представлений.

Итак, подводя итог, мы скажем: чистая лирика (словесная) есть творчество, по существу своему *безо́бразное*. И хотя нередко в ней и встречаются образы, но они не имеют познавательной силы, а потому и не могут быть приравниваемы к настоящим образам в художественном смысле» [2].

---

[1] Даю подлинный текст Пушкина, так как у Д. Н. Овсянико-Куликовского стихи, очевидно, процитированы по памяти и с ошибками.

[2] Проф. Д. Н. Овсянико-Куликовский. Теория поэзии и прозы (Теория словесности). Изд. 4-е. Петроград, 1917, стр. 49. Книга как учебник была допущена в средней школе и переиздавалась. Плохая книга.

Дальше анализ не шел. Он заключался в вычеркивании старых определений, а не в попытках понять, что именно «воспринимается нами сразу»?

Анализ, сделанный Романом Якобсоном, дает конкретную картину языкового строя выбранного произведения.

«Стихотворение поражает уже самым отбором грамматических форм. Оно содержит 47 слов, в том числе всего 29 флективных, а из них 14, т. е. почти половина, приходится на местоимения, 10 на глаголы и только пять остальных на существительные отвлеченного, умозрительного характера. Во всем произведении нет ни одного прилагательного, тогда как число наречий достигает десяти. Местоимения явственно противопоставлены остальным изменяемым частям речи, как насквозь грамматические, чисто реляционные слова, лишенные собственно лексического, материального значения. Все три действующих лица обозначены в стихотворении единственно местоимениями. *Я* in recto, а *вы* и *другой* in obliquo. Стихотворение состоит из двух четверостиший перекрестной рифмовки. Местоимение первого лица, всегда занимая первый слог стиха, встречается в общем четыре раза — по одному случаю на каждое двустишие: в начальной и четвертой строке первого станса, в начальной и третьей второго. *Я* выступает здесь только в именительном падеже, только в роли подлежащего, и притом только в сочетании с винительной формой *вас.* Местоимение *вы,* появляющееся единственно в винительном и дательном (т. е. в так называемых направленных падежах), фигурирует во всем тексте шесть раз, по одному случаю в каждом стихе, кроме второй строки обоих стансов, причем каждый раз в сочетании с каким-либо другим местоимением. Форма *вас,* прямое дополнение, всегда находится в зависимости (прямой или опосредствованной) от местоимения-подлежащего. Таковым в четырех примерах служит *я,* а в одном анафорическое *она,* т. е. *любовь* со стороны первого лица, между тем как дательный *вам,* приходящий в конечном, синтаксически подчиненном стихе на смену прямому объекту *вас,* оказывается связан с новой местоименной формой — *другим,* и этот периферический падеж «творительный производитель действия»

при равно периферической дательной форме... вводит в концовку заключительной строки третьего участника лирической драмы, противопоставленного номинативному *я*, с которого начинается вступительный стих» (стр. 405—406).

Кажется мне, что в результате анализа стихотворение не очень приблизилось к читателю.

Но очень интересно замечание, сделанное в конце.

Роман Якобсон отмечает: «Здесь Пушкин, непревзойденный мастер драматических коллизий, между глагольными видами избегает изъявительных форм совершенного вида, и единственное исключение — *любовь еще, быть может, в душе моей угасла не совсем,*—собственно, подтверждает правило, потому что окружающие служебные слова — *еще, быть может... не совсем* — сводят на нет фиктивную тему конца» (стр. 406).

Четко указано, что стихотворение кончается отрицанием и слова *«как дай вам бог»* говорят о наступлении невозможного. Лирический герой считает, что его любовь не может быть заменена другой, она выше всего, что может потом случиться с этим собеседником — женщиной.

Стихотворение «Я вас любил» — это речь, обращенная к одному слушателю, и она как бы построена по законам риторики.

Классические традиции были живы при Пушкине, хотя он и утверждает, что «не читал» Цицерона, предпочитая ему Апулея.

Законы риторики — определенное построение периодов, взаимоотношений частей периодов.

Созвучие и равенство колонов содержит в себе огромный тысячелетний опыт. Системы риторик были различны по стилям; приблизительно стили определялись как изящные, скудные, средние, величавые и, наконец, мощные. Ближе всего по системе взаимоотношений частей стихотворение Пушкина может быть охарактеризовано как речь «мощного типа».

Этот тип характеризовался ритором Деметрием так: «...этому типу речи полезна краткость, так что и умолчание часто заключает в себе некоторую силу. Мало того, даже неясность: недосказанное производит более

сильное впечатление, а к тому, что пространно выражено, относятся с пренебрежением» [1].

Неожиданно здесь применение «мощного типа». Казалось бы, что для разговора с женщиной может быть использован тип изящный, украшенный, но здесь произведен сдвиг: Пушкин не повторяет античную структуру, а как бы опрокидывает ее. Он говорит о личном, говорит об обиде, как бы подавляя собеседника, невольно подавляя мощью эмоции.

В то же время он не говорит, а как бы проговаривается.

Итак, жанры обычно существуют в смешанном виде, в противоречивом виде; если они даются в чистом виде, то тогда они тоже могут противостоять обыденной речи; то, что мы называем «образность», само не основано на обычном способе словоупотреблений. Мощное, безобразное и как бы недосказанное обращение поэта к женщине — пример своеобразной отрицательной формы, которая здесь приобретает особую силу.

В статье Романа Якобсона подымается вопрос о метафоричности — о тропах, но в качестве примера анализируется ораторская речь, возвышенная и обращенная в стихи.

Стихотворная речь, так же как и письмо, написанное в стихах,— это вещь особой формы, и вообще структура художественного произведения всегда образуется соотнесенностью разных структур, которые в результате создают реалистическую точность данного произведения.

Слова существуют в словарях — об этом напоминал Пушкин, но только сочетание слов — поэзия, потому что оно конкретно и выражает новое качество сообщения, или, как сейчас говорят, информацию.

Поэтика как будто опять совершила круг в своей работе. В некоторых чертах разработка теории вернулась к старой риторике — это не так плохо, если сознавать сам факт возвращения и не превращать его в повторения, видеть в нем новое приближение к пульсации сущности.

---

[1] Деметрия цитирую по книге: «Античные теории языка и стиля», под общей редакцией О. М. Фрейденберга. М.—Л., ОГИЗ, 1936, стр. 284.

СЮЖЕТ И ТРОП

Говорят, что для того, чтобы стать ихтиологом, не надо быть рыбой.

Про себя скажу, что я рыба: писатель, который разбирает литературу как искусство.

Мне кажется, что и здесь у Пушкина драматические коллизии выявлены не «междуглагольными видами».

Кажется мне, что сюжетное завершение стихотворения ходом своим отличается от остальных строк стихотворения.

Оно выдохнуто одним дыханием. Кажется, что и само слово *вас*, которое действительно все время сопутствует со словом *я*, заключает в себе драматическую коллизию.

Пушкин в любовных стихах чаще обращается к женщинам на *ты*.

Есть понятие литоты. Литота — фигура, обратная гиперболе. Пушкин говорил про одну семью, очень малорослую, что люди в ней так мельчают, что скоро надо будет слюнить палец, чтобы подымать кого-нибудь из представителей этого рода. Это пример литоты.

Но бывает другой тип литоты, который выражается нарочитым смягчением выражения. Если вы скажете, замерзая, чтобы не пугать соседа, что озябли, то это литота.

На Кавказе солдаты пели в походах песню:

Одним словом, тяжело,
Не особенно легко,
Между прочим — ничего.

Это литота.

Когда влюблены, то часто приходится говорить не прямо о любви. Любовная лирика — вся — если не троп, то инакоговорение.

Сюжетная литота разбираемого стихотворения состоит в том, что человек уверяет, что любовь прошла. А она не прошла. Он сам говорит о разных стадиях этой любви; он говорит об ее изменениях и тем дает сюжет анализа чувств. Кроме грамматической формы в этом стихотво-

рении есть своя сюжетная структура со сложными перипетиями. С характеристиками качеств отношений.

Это сжатый, концентрированный роман.

Количество соотнесенных рядов в художественном произведении, в общем, все время увеличивается.

Композиционные соотношения усложняются, значение событийных связей сохраняется, но выявляется менее ярко.

Чем дальше развивается литературная форма, чем более усложняются ассоциативные связи, тем менее исчерпывает — раскрывает форму — содержание произведения однолинейный, хотя бы и блистательный, анализ.

Вот почему я так придирчиво рассматриваю опытную статью Романа Якобсона.

СВИДЕТЕЛЬ СО СТОРОНЫ

Прозаик-документалист В. Вересаев переводил Гомера и не любил поэзию. Напечатали в «Новом мире» после его смерти «Заметки для себя». Содержание «Заметок» — разбор значения тропа в поэзии, вернее, утверждение отсутствия такого значения.

Утверждения запальчивы; интересны они, может быть, не столько как заметки для себя, сколько тем, что включены в исследование Романа Якобсона.

«Заметки» заинтересовали лингвиста, вероятно, как показания незаинтересованного свидетеля.

Цитата из «Заметок для себя» В. В. Вересаева начинается сочувственным комментарием Романа Якобсона:

«По свидетельству Вересаева, ему иногда казалось, что «образ — только суррогат настоящей поэзии». Так называемая «безо́бразная поэзия» или «поэзия мысли» широко применяет «грамматическую фигуру» взамен подавляемых тропов».

Так формулирует свидетельство В. Вересаева Роман Якобсон.

В. Вересаев (не указав на сокращение начала) привел кусок, не попавший в печатный текст «Графа Нулина»:

Он весь кипит как самовар...
Иль как отверстие вулкана
Или — сравнений под рукой
У нас довольно — но сравнений
Не любит мой степенный гений,
Живей без них рассказ простой...[1]

Действительно, характерная особенность Пушкина — он не любит образов и сравнений. От этого он как-то особенно прост, и от этого особенно загадочна покоряющая его сила. Мне иногда кажется, что образ — только суррогат настоящей поэзии, что там, где у поэта не хватает сил просто выразить свою мысль, он прибегает к образу. Такой взгляд, конечно, ересь, и оспорить его нетрудно. Тогда, между прочим, похеривается вся восточная поэзия. Но несомненно, что образ дает особенный простор всякого рода вычурностям и кривляньям!»[2]

Вересаев сильно подрезал цитату из Пушкина и тем самым изменил ее смысл. При напечатании он, вероятно, исправил бы неточности. У Пушкина после стиха «Не спится графу. Бес не дремлет» мы читаем:

Вертится Нулин — грешный жар
Его сильней, сильней объемлет,
Он весь кипит как самовар,
Пока не отвернула крана
Хозяйка нежною рукой,
Иль как отверстие вулкана,
Или как море пред грозой,
Или... сравнений под рукой
У нас довольно — но сравнений
Боится мой смиренный гений.

(т. IV, стр. 503)

Тут есть «троп», и довольно дерзкий. Пушкин его отверг, потому что он знал, что и так поэму обвинят в непристойности — потом ее обвинили в «похабности».

Сравнение изменяло смысл сцены расставания графа с Натальей Павловной.

---

[1] В. Вересаев цитирует неточно. Предпоследняя строка цитаты переиначена. У Пушкина: «Боится мой смиренный гений».

[2] В. Вересаев. Записки для себя. «Новый мир», 1960, № 1, стр. 156.

Наталья Павловна встает:
«Пора, прощайте, ждут постели.
Приятный сон!..» С досадой встав,
Полувлюбленный нежный граф
Целует руку ей. И что же?
Куда кокетство не ведет?
Проказница — прости ей, боже! —
Тихонько графу руку жмет.

«Пожатие руки» невольно связывалось с движением хозяйки, сидящей за самоваром.

В целом виде построение дерзко.

«Троп» здесь не скрытый. «Поставленный самовар», он же «самовар кипящий», а также «кран» в устном фольклоре имел разнообразно-нескромное значение.

Приведу пример из архангельских загадок:

Меж горами,
Меж долами
Парень девку солодит [1].

Горы и долы — это бока старого тульского, дважды расширяющегося самовара.

Солодить — значит по Далю «...сластить легким брожением» [2].

Или:

По бокам вода играет,
В середке огонь толкает.

В. Вересаев — своеобразный литературный нигилист. С такими мне приходится встречаться. Он сам знает, что говорит ересь, но хочет, чтобы и Пушкин был еретиком, его (вересаевского) толка, чтобы он был против того, что Вересаев считает «вычурностями и кривляниями».

Он понимает, что замах очень широк. Выражение «вся восточная поэзия» включает в себя и Иран, и Индию, и Китай, и Библию, и поэзию романтиков. Свидетель, привлеченный к делу, говорит неточно, вероятно потому, что он делает заметки для себя; он не текстолог Пушкина.

---

[1] М. А. Рыбникова. Загадки. М.— Л., «Academia», 1931, стр. 119.

[2] Толковый словарь Даля, т. IV. М., Гос. изд-во, 1955, стр. 207.

Случайных попутчиков брать не надо. Замечания Р. Якобсона о пушкинской поэтике значительны, но они не вскрывают основной структуры пушкинской поэзии: «Пророк» весь составлен из тропов.

Так же построено описание наводнения в «Медном всаднике».

Пушкин пользовался переходящими тропами, переключающими смысл, как бы противоречивыми:

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье.
Но, как вино — печаль минувших дней
В моей душе чем старе, тем сильней.

«Смутное похмелье» разочарования не снято понятием о «старом вине», но им иначе оценено.

В поэзии Маяковский, Хлебников, Пастернак, Цветаева — все поэты не восточные — часто строили стих на сюжете развернутого образа.

Все это заставляет относиться к вопросу серьезнее: не надо в предмете исследования видеть только то, что хочешь видеть.

Пушкинское настроение в «Графе Нулине» сложно.

Я напоминаю о пародийном ряде, включенном в композицию повести. Пушкин дважды упоминает поэму Шекспира, второй раз в сцене у постели Натальи Павловны:

Но тут опомнилась она,
И гнева гордого полна,
А впрочем, может быть, и страха,
Она Тарквинию с размаха
Дает пощечину. Да, да,
Пощечину, да ведь какую!

Имя царя Тарквиния упоминалось в повести и раньше — при проходе графа Нулина:

К Лукреции Тарквиний новый
Отправился на все готовый.

Сам Пушкин комментирует это так:

«В конце 1825 года находился я в деревне. Перечитывая «Лукрецию», довольно слабую поэму Шекспира, я подумал, что если б Лукреции пришла в голову мысль дать пощечину Тарквинию, быть может, это охладило б его предприимчивость, и он со стыдом принужден был от-

ступить? Лукреция б не зарезалась, Публикола не взбесился бы, Брут не изгнал бы царей, и мир и история мира были бы не те.

Итак, республикою, консулами, диктаторами, Катонами, Кесарем мы обязаны соблазнительному происшествию, подобному тому, которое случилось недавно в моем соседстве, в Новоржевском уезде.

Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась, я не мог воспротивиться двойному искушению и в два утра написал эту повесть» [1].

У Пушкина пересекаются в «повести» история и «соблазнительное происшествие».

Пушкин любил и образы и сравнения, но он презирал и пародировал тривиальность, внося в произведение новый смысл.

Структуры Пушкина сложны и многорядны.

Это лес; сам лес — структурная связь разнорастущих деревьев и грибов, которые могут расти именно в этом соответствии: лес, подлесок, трава, грибы — все это связано. Такие леса создает поэт и сам дает в них дорогу.

Всеволод Пудовкин говорил мне, что режиссер — это человек, прокладывающий тропинку, по которой надо идти, чтобы видеть прекрасное.

Пародия уже осуществлена, но поэт дает новое ее осмысление. Сперва нам кажется, что честь живущего с «приятной важностью» недалекого мужа Натальи Павловны спасена пощечиной, которую дала жена графу Нулину.

Но оказывается, что поэт совсем не защищает самодовольного супруга. История о неудачном покушении всем рассказана. Муж разгневан, но поэт продолжает:

Смеялся Лидин, их сосед,
Помещик двадцати трех лет.

Молодой любовник был взят по соседству.

Он смеется вместе с Натальей Павловной.

Повесть содержит в себе и тропы, и повторения сюжетных переключений.

Не надо отделять сюжетно-событийную структуру

---

[1] А. С. Пушкин, т. VII, стр. 226.

произведения от структуры языковой, они не совпадают, хотя и соотнесены.

Это тот лес, который Вересаев не видал за передними деревьями.

Поэзия Хлебникова, Мандельштама, Марины Цветаевой, Маяковского — поэзия с тропами, а не только столкновение грамматических видов. Это столкновение судеб, переход людей через грани истории.

Поэты живут сперва в одной жизни, потом переходят в другую, предвидя третью. Предвидят, как бы воскресая в будущем; Маяковский, повторяя библейские структуры, говорит и о воскрешении, и о потопах, и о новых ковчегах, которые плывут и пристают к новым берегам.

Эта событийная структура, эти столкновения смыслов, борьба смыслов подчинена общим законам искусства. Без нее не существует стихотворение — она обновляется. Она существовала в силу своей единичности.

Перехожу к воспоминаниям о жизни и о стихах.

Это свойство немолодых писателей — им снятся сны.

СОДЕРЖАНИЕ И КОНФЛИКТ

Люди, стараясь уточнить анализ, ищут примеры как бы *однослойного* произведения.

Поиск этот напрасен.

Мы можем анализировать словарь произведения, отдельно анализировать ритмику, синтаксис, сюжетное построение. Мне напоминает это одну мою старую, осложненную и несколько усовершенствованную ошибку. Полстолетия назад я говорил, что художественное произведение не имеет содержания и состоит из суммы приемов. Так и говорилось: именно сумма. Если бы мы согласились на минуту, что художественное произведение не имеет содержания, то мы все равно встретились бы с недосказанностью утверждения; почему приемы, то есть способы художественного построения, суммируются; почему они не вычитаются друг из друга; не делят друг друга; не возводят друг друга в степень?

Представление, что художественное произведение состоит из этажей, параллельно существующих, что худо-

жественное произведение состоит из суммы каких-то художественных приемов,— неверно. Этажи имеют несущие стены, и обычно по основным своим построениям они повторяют друг друга. Они находятся друг к другу в простых, не нуждающихся в сложном анализе отношениях.

Имеем ли мы такое явление в искусстве?

Словарь отдельных частей произведения может быть уже по заданию противоречив.

Если взять только ритмику произведения, то у Некрасова и у Маяковского поэмы очень часто разноритмичны.

Маяковский включил в одну из своих поэм балладу, которая несет в себе элементы романсового словаря и романсовую событийность «цыганского романса».

Художественное произведение почти всегда содержит в себе противоречие; содержание произведения часто осуществляется именно через создание этих *ощутимых* противоречий. Стремиться вычленить из этих противоречий одну сторону — можно. Найти произведение, которое по композиции своей выражало бы параллельность разных видов построения,— нельзя.

Самый конфликт произведения осуществляется ритмично.

Было время в начале двадцатых годов, когда мы в кинематографе увлекались монтажом. Нам казалось, что монтаж — это соединение частей как бы впритык. Мы называли монтажом соединение кусков так, как соединение кирпичей на цементе, называемое стеной.

Оспаривал это и я в статьях 1923—1924 годов, говоря о противоречивости монтажа.

Примитивность такого художественного мышления была осознана С. М. Эйзенштейном в ряде статей. Из них главной он считал статью «Вертикальный монтаж».

Вертикальный монтаж — это монтаж партитурный, имеющий разные линии, разные способы выражения, которые существуют в своем противоречии. Поэтому в первой заявке на применение звука в кино Эйзенштейн, Пудовкин и Александров настаивали, что звук, в том числе и слово, должен как бы противоречить изображению. Во всяком случае, слово должно находиться с ним в сложном отношении, причем в таком сложном отношении, которое ощущалось бы зрителем и слушателем.

Звуковое кино — это не немое кино, в котором подобран подходящий звук. В учении о монтаже Эйзенштейн сделал очень много, и напрасно сейчас с этим не считаются и возвращаются к первым элементарным его утверждениям, просто потому, что они были предварительны и легко понимаемы.

Монтаж — это сочетание разновыраженных смыслов, выражающих новое содержание — форму.

В статье 1929 года «Перспективы» Эйзенштейн писал:

«Содержание» — акт сдерживания — *принцип организации,* сказали бы мы в более текущей манере выражаться.

Принцип организации мышления и является фактическим «содержанием» произведения» [1].

Каков же основной принцип организации художественного произведения? Содержание обнаруживается организацией художественного произведения.

В той же статье Сергей Михайлович писал:

«Нет искусства вне конфликта.

Будь то столкновение стрельчатого взлета готических сводов с неумолимыми законами тяжести,

столкновение героя с роковыми перипетиями в трагедии,

[столкновение] функционального назначения здания с условиями грунта и строительных материалов,

преодоление ритмов стиха мертвенной метрики стихотворного канона.

Везде борьба.

Становление, рождаемое в столкновении противоречий,

захват которого возрастает в своей интенсивности вовлечением все новых и новых сфер чувственного реагирования воспринимающего» (стр. 40—41).

Сергею Эйзенштейну, как режиссеру, пришлось иметь дело с особым материалом. Он имел заснятую пленку, зафиксированные движения. Пленка имеет свое начало, свой конец. Куски пленки надо было соединять.

Сперва их соединяли только в последовательности со-

---

[1] Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т. 2. М., «Искусство», 1964, стр. 38.

бытия. И только. Скоро оказалось, что этого недостаточно. Причем это недостаточно не только для Эйзенштейна, но и для других крупных авторов, настоящих художников, которые не ставили себе аналитической задачи как теоретики, но обнаруживали интуицией.

Переходим к статье Эйзенштейна «За кадром».

Вот ее сущность.

«Кадр вовсе не *элемент* монтажа.

Кадр — *ячейка* монтажа. По ту сторону диалектического скачка в *едином* ряде кадр — монтаж.

Чем же характеризуется монтаж, а следовательно, и его эмбрион — кадр?

Столкновением. Конфликтом двух рядом стоящих кусков. Конфликтом. Столкновением.

Передо мной лежит мятый, пожелтевший листок бумаги.

На нем таинственная запись:

«Сцепление — П», и «Столкновение — Э».

Это вещественный след горячей схватки на тему о монтаже между Э — мною и П — Пудовкиным (С полгода назад)» (стр. 290).

Эйзенштейн через несколько лет в споре с Пудовкиным создает иное решение.

«Я ему противопоставил свою точку зрений монтажа как *столкновения*. Точка, где от столкновения двух данностей возникает мысль.

Сцепления же лишь возможный — *частный* случай...» (стр. 290) [1].

Основа всякого искусства всегда конфликт, вскрытие через несовпадения сущности явления. Поэтому и анализ художественного произведения — анализ конфликтов в самом способе выражения.

Сравним высказывание лирического героя стихотворения «Я вас любил» с судьбой Маяковского. Она обобщена стихами, она выражена стихами, и в общем она должна анализироваться как судьба поэта. Но она в то же время — судьба человека нового времени с новым отношением к людям, с новым отношением к женщине. И для того, чтобы выразить новое ощущение новой жиз-

---

[1] При появлении звука и цвета в кино анализ привел к понятию «вертикального» (партитурного) монтажа.

ни, понадобилась вся работа Маяковского — и новая словесная инструментация, и новый ритм, и новые методы возвращения смысла путем рифмовки, и новая глубина рифмы, которая захватывает слова из середины предыдущего предложения. Так багор или алебарда пехотинца выхватывали из рыцарского строя отдельного рыцаря, создавая ему его отдельно гибельную судьбу.

«ОН» И «ОНА»

Поговорим еще раз о местоимениях.

Поговорим о любовных стихах.

В статье, названной «Несколько слов о Пушкине», Гоголь писал 134 года тому назад: «Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет» [1].

Языковой анализ чрезвычайно важен, и важно, что поэзию изучает наука, но не забудем того, что поэт и поэзия не только порождаются жизнью, но они и порождают жизнь. Любовь — тема народной плясовой песни, так сказать, карнавального смысла, полного весенним разгулом. Она пела о радостях и несчастьях брака, пела о любви и «плохом» муже.

Приходит поэт, создает новое качество любви, создает стихи, которые нас удивляют; он предваряет наш опыт.

Существуют структуры в той общей работе, которую ведут не совместно друг с другом поэты, художники, изобретатели. Совмещаются искры нового, вымытые из руды. Возникает новая композиция, которая переосмысливает структуры, их сопоставляя.

Пушкин в стихах «Я вас любил» как бы превышает самого себя. Нам не надо возвращаться к его биографии, но нам надо думать о чувствах, создаваемых этим поэтом.

Сопоставим стихотворение Пушкина «Я вас любил» со стихами Владимира Маяковского (из поэмы «Про это»):

---

[1] Н. В. Гоголь, т. VIII, стр. 50.

Больно?
Пусть...
Живешь и болью дорожась...

Я не сравниваю поэтов прошлого и поэтов настоящего. Подумаем о том, что модели мира созданы в поэзии, созданы для того, чтобы перестроить мир. Да, это слова, но слова особенные, которые ощущаются ртом, обновляют мышление, сбивают склероз понятий.

Лирическое стихотворение всегда история, но это не биография.

История человека вписана в историю человечества.

Она обобщена другими структурами, для поэта жизненными.

Маяковский писал Татьяне Яковлевой, которая задерживается в Париже. Он ее зовет к себе как к человеку и в то же время как к городу:

Иди сюда,
иди на перекресток
моих больших
и неуклюжих рук.
Не хочешь?
Оставайся и зимуй,
и это
оскорбление
на общий счет нанижем.
Я все равно
тебя
когда-нибудь возьму —
одну
или вдвоем с Парижем.

Он звал женщину на «перекресток рук».

Он чувствовал себя городом, гражданином страны.

Пушкин в письме к князю П. А. Вяземскому писал: «Мы знаем Байрона довольно. Видели его на троне славы, видели в мучениях великой души, видели в гробе посреди воскресающей Греции».

Пушкин соглашался с поступком поэта Мура, который уничтожил или утаил записки Байрона. Пушкин продолжает: «Толпа жадно читает исповеди, записки etc., потому что в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могущего. При открытии всякой мерзости, она в восхищении. Он мал как мы, он мерзок как

мы! Врете, подлецы: Он и мал и мерзок — не так как вы — иначе!» [1]

Для Пушкина Байрон «Он» с его сложной судьбой. Слово «Он» написано после двоеточия, но с большой буквы.

Конечно, мы все заинтересованы в биографии великих людей. Издаем и жадно читаем целые библиотеки о жизни великих людей. Но надо помнить о том, для чего они жили, почему мы ими интересуемся — Пушкиным, Маяковским, Есениным. Потому что они поэты.

Маяковский в статье, написанной после смерти Есенина, выбрасывает из своего черновика строчку, им написанную. Строчка была такая:

Ни аванса вам, ни бабы, ни пивной.

Дальше идет рифма — «трезвость».

«Что с этими строками делать? Как их урезать? Урезать надо «ни бабы». Почему? Потому, что эти бабы живы. Называть их так, когда с большой нежностью им посвящено большинство есенинской лирики,— бестактно. Поэтому и фальшиво, поэтому и не звучит» [2].

Говорить о любовных стихах надо поэтично.

Боккаччо говорил, что не музы, а живые женщины подсказали ему лучшее в его творчестве. Надо быть благодарными за вдохновение.

Все изменяется в творческой памяти.

Когда Дон Кихота спросила герцогиня, кто такая синьора Дульсинея, не является ли она существом вымышленным, рыцарь ответил: «По этому поводу много можно было бы сказать... Одному богу известно, существует Дульсинея на свете или же не существует, вымышлена она или же не вымышлена,— в исследованиях подобного рода нельзя заходить слишком далеко».

С Санчо Пансой Дон Кихот говорит и более общо и трогательнее:

«Так вот, Санчо, в том, что мне надобно от Дульсинеи Тобосской, она не уступит благороднейшей прин-

---

[1] Сочинения Пушкина. Переписка, том первый. СПб, издание Имп. Академии наук, 1906, стр. 287.

[2] В. В. Маяковский. Полное собрание сочинений, т. XII. М., Гослитиздат, 1937, стр. 140.

цессе в мире... Неужели ты думаешь, что разные эти Амарилис, Дианы, Сильвии, Филисы, Галатеи, Филицы, коими полны романсы, песни, цирульни, театры, что все они, и правда, живые существа, возлюбленные тех, которые их славили и славят поныне?»

Женщины, которым писал Пушкин стихи, которым посвящал стихи Есенин и Маяковский, существуют, живы.

Дон Кихот не позволил герцогине — хозяйке замка — шутить над его любовью. Почему рыцарь обидчив? Он не обидчив — он мудр. Любовь, любовь к определенной женщине, родилась не легко. Она была обведена, оконтурена в поэзии; в Библии она отмечена тем, что Иаков не просто хочет породниться путем брака с богатым Лаваном, который его приютил,— он хочет жениться на младшей дочери — Рахили — и право на любовь готов отрабатывать четырнадцать лет.

Академик Крачковский сделал исследование о любовной теме в ранней арабской поэзии. Тема эта — «Лейла и Меджнун». Меджнун — значит «безумный». На эти темы писал Алишер Навои. Герой поэмы Навои любит даже собаку с улицы, на которой живет любимая.

Избирательная, личная любовь связалась с именем Меджнуна. Она стала темой поэзии арабских стран, Ирана и стран берегов Каспийского моря.

Человек влюбился и стал безумным: он ищет именно Лейлу, а не другую красивую женщину.

Меджнун безумец больше, чем Дон Кихот; Меджнун — человек, безумию которого подражали герои рыцарских романов, а Дон Кихот рыцарю Амакдису.

Когда Меджнун встретился с Лейлой и они поцеловались, то звери лесные собрались вокруг них; травы вокруг выросли, как деревья, и закрыли любящих.

Любовь созревала в поэзии. Поэты создавали, сочиняли, то есть соподчиняли, то, что говорили и говорят люди, любящие друг друга, про любовь, то, что они обещали друг другу.

Академик Крачковский в книге «Над арабскими рукописями» писал о поисках того племени, в котором родился Меджнун.

Искали не только арабы — об этом есть стихи Гейне.

Исследователи древностей перебирали племя за племенем, как четки, но не нашли, где же родился безумец, но везде пели его песни.

Мы все знаем слова Гамлета, слова о том, что «распалась связь времен». Тут есть образ, но только переводной; похоже, что разрывалась какая-то цепь или бусы, но дословный перевод дал А. Аникст в послесловии к пьесе «Гамлет — принц датский». Дословно сказано: «Время вывихнуло сустав». И дальше Гамлет говорит, что ему суждено вправить этот сустав.

Он лечит время, пересоздает его.

А ведь именно Гамлет ответил на вопрос, что он читает:

«Слова, слова, слова».

Но ведь это троп, это слова, но это другие слова.

Надо в анализе доходить до соотношения разных величин, надо, сохраняя словесные разрывы, понимать, что поэт, их создавая, создавал новые смыслы, которые надо преодолеть.

Маяковский из поэмы в поэму мечтал о воскрешении; он хотел быть товарищем человечества.

Он хотел воскреснуть через десятилетия и столетия.

Он писал прошение будущей науке, реализуя мысль о воскрешении, как просьбу.

Воскреси
хотя б за то,
что я
поэтом
ждал тебя,
откинул будничную чушь!
Воскреси меня
хотя б за это!
Воскреси —
свое дожить хочу!
Чтоб не было любви — служанки
замужеств,
похоти,
хлебов.

(*«Про это»*)

Он был несчастлив не потому, что захотел по-новому построить личную жизнь, не потому, что он любил не ту женщину, а потому, что он хотел увидеть свою жизнь встроенной в жизнь общества, которое еще не достроено.

Хотел страстно, во имя поэзии. Он писал стихотворение «Домой»:

Пролетарии
                                  приходят к коммунизму
                                                                                  низом —
низом шахт,
                                  серпов
                                                  и вил,—
я ж
          с небес поэзии
                                                  бросаюсь в коммунизм,
потому что
                                  нет мне
                                                  без него любви.

Это тоже реальность для анализа. Она не только реальность Меджнуна и Дон Кихота, она реальность нашего времени, движущегося в будущее; верующего в будущее; освещающего сегодняшний день верой в будущее.

Необходимость введения в анализы созданных писателем структур событийных фактов и для Романа Якобсона ясна, но не осуществлена.

Но он знаменует это признание только упоминанием в коротких полуфразах. Это обедняет анализ и сбивает его на старый, уже решенный спор о том, является ли «образ» основой художественного произведения.

Сюжет — это не запись факта, это художественное оформление ряда событий — столкновение их, их сопоставление. Без понимания этого мы при самом тщательном анализе «грамматики поэзии» придем к старой риторике.

Старые риторики для нас не безразличны, но должны быть не повторены, а переосмыслены. Мы не должны забывать, что они в основном были построены для того, чтобы научить, как убедить слушателя, а не для того, чтобы показать, как писатель создает модель мира.

Ораторская поэтика и поэтика художественного произведения близки, но различны.

Создатели риторик мечтали о том, чтобы создать науку о слове так, как майор Вереин мечтал о семейной жизни.

Прийти в будущее, пропустив настоящее — его новые задачи,— нельзя.

Франсуа Рабле и книга М. Бахтина

О ГАРГАНТЮА И ПАНТАГРЮЭЛЕ И О КНИГЕ М. БАХТИНА «ТВОРЧЕСТВО ФРАНСУА РАБЛЕ»

Роман Рабле имеет странную и единственную судьбу, начиная со способа его издания. Издание книги началось со второй части. Автор прямо говорит о том, что первая часть написана не им. Приведу вторую фразу вступления от автора:

«Вы не так давно видели, читали и изучали *Великие и бесподобные хроники об огромном великане Гаргантюа* и отнеслись к этой книге с таким же доверием, с каким люди истинно верующие относятся к библии или к святому евангелию...» [1]

Так начал свой труд со второй его части Рабле.

Книга была напечатана в 1532 или в начале 1533 года. Та книга, о которой Рабле в предисловии говорит как об уже написанной и приведшей в восхищение читателей, была издана в 1532 году; она лубочна и изображала мир волшебников, великанов и рыцарей как бы в пародии. Рабле сменил окружение героев.

Глава 1-я второй книги рассказывает о происхождении и древности рода великого Пантагрюэля.

Она содержит многословную родословную Пантагрюэля, упоминает Библию и говорит, что родословная восходит к тому времени, когда «Авель пал от руки своего брата Каина» (стр. 161).

Родословная Библии, кроме перечисления имен, упоминает и чем прославились потомки Адама.

В главе 4-й Бытия отмечается: «Ада родила Иавала: он был отец живущих в шатрах со стадами».

В стихе 22-м говорится: «Цилла также родила Тувалкаина (Фовела), который был ковачом всех орудий из меди и железа» (стих 20, 22).

В родословной Пантагрюэля ремарки сделаны так: «Голиаф родил Эрикса, первого фокусника», или «Как родил Этиона, первого подхватившего дурную болезнь»,

---

[1] Франсуа Рабле. Гаргантюа и Пантагрюэль. Перевод с французского Н. Любимова. М., изд-во «Художественная литература», 1961, стр. 159.

или «Оромедон родил Геммагога, изобретателя башмаков с загнутыми вверх острыми носками».

Пародия продолжается дальше; например, про одного из предков говорится как про человека, который первый начал «...играть в кости, надев очки» (стр. 163).

Пародия здесь очень явная и точно оправданная прямым упоминанием Библии во вступлении, я еще буду об этом говорить.

После *второй* части Рабле издал *первую* часть: это случилось в 1535 году. Первой частью Рабле явно захотел заменить ту безобидную книгу, которую сам пародийно продолжил.

Заголовок говорит о Гаргантюа, но в нем дважды упоминается имя Пантагрюэля: сперва прямо, сама книга характеризована как «полная пантагрюэлизма» (стр. 29).

Книга, кроме того, полна дерзости необыкновенной и, пожалуй, до сих пор никем не превзойденной. В ней подчеркивается антирелигиозность романа; скажем точнее — его антихристианство.

Гаргантюа имеет длинную родословную, начатую «от Ноева ковчега»; автор с восторгом отмечает:

«...должен сказать, что по великой милости божьей родословная Гаргантюа с древнейших времен дошла до нас в более полном виде, чем какая-либо еще, не считая родословной мессии, но о ней я говорить не намерен, ибо это меня не касается, тем более, что этому противятся черти (то есть, я хотел сказать, клеветники и лицемеры)» (стр. 34) [1].

Родословная «спасителя-мессии» дана в Евангелии от Матфея на стр. 1-й; Рабле пародирует ее долготу:

«17. Итак, всех родов от Авраама до Давида четырнадцать родов; и от Давида до переселения в Вавилон четырнадцать родов; и от переселения в Вавилон до Христа четырнадцать родов» (Евангелие от Матфея, гл. 1, стих. 17).

Направленность пародии замаскирована разговора-

---

[1] Евангелисты Лука и Матфей упомянуты еще у Рабле в 1-й главе второй книги (на стр. 161).

ми о пустяках и ссылками на произведения античных авторов и схоластов.

Вообще, если говорить о книге Рабле как о книге карнавализированной, то надо упомянуть о том, что участники данного карнавала чрезвычайно образованные люди и в качестве читателей предполагают иронических эрудитов.

Вступление от автора пародирует речь схоласта. Глава первая антирелигиозна, глава вторая посвящена пародийному описанию того, как были найдены в развалинах источники книги «Целительные безделки».

«Безделки» написаны в стихах, содержат пародии на мифологию и фразы, грамматически составленные правильно, но нарочито бессмысленные.

В главе четвертой описывается рождение Гаргантюа. Эта глава замаскирована первыми.

После родословных дается рождение Гаргантюа. Происходит оно под карнавал. Карнавальное объедение связано с уборкой полей и убоем скота.

В главе 4-й первой части романа рассказано, что Гаргаммела 3 февраля объелась.

Объелась она осенью — после второго покоса лугов, когда резали скот, на засол, чтобы к весне мяса оказалось вдоволь.

Холодильников не было: мясо солили, коптили, из него делали колбасы, к которым прибавляли много пряностей. Может быть, этим объясняется и стоимость пряностей в средние века.

При убое скота получается сбой, то, что сейчас называется субпродукты: это надо было съесть, требуха сохраняется недолго.

Все эти бытовые обстоятельства Рабле связывает с религиозными мифами о непорочном зачатии и чудесном рождении мессии.

Чуду посвящена 6-я глава. Рождение Гаргантюа происходит так: у матери его расстроился желудок, ей дали вяжущее лекарство, и нормальные роды задержались.

«Из-за этого несчастного случая устья маточных артерий у роженицы расширились, и ребенок проскочил прямо в полую вену, а затем, взобравшись по диафраг-

ме на высоту плеч, где вышеуказанная вена раздваивается, повернул налево и вылез в левое ухо» (стр. 45).

Казалось бы, это только шутка, и шутка невероятная, но вот что пишет об этом сам Рабле:

«Что ж, не верите — не надо, но только помните, что люди порядочные, люди здравомыслящие верят всему, что услышат или прочтут. Не сам ли Соломон в *Притчах,* глава XVI, сказал *Innocens credit omni verbo* и т. д.? И не апостол ли Павел в *Первом послании к коринфянам,* глава XIII, сказал: *Charitas omnia credit?* Почему бы и вам не поверить? Потому, скажете вы, что здесь отсутствует даже видимость правды? Я же вам скажу, что по этой-то самой причине вы и должны мне верить, верить слепо, ибо сорбоннисты прямо утверждают, что вера и есть обличение вещей невидимых. Разве тут что-нибудь находится в противоречии с нашими законами, с нашей верой, со здравым смыслом, со священным писанием? Я по крайней мере держусь того мнения, что это ни в чем не противоречит библии» (стр. 46).

Перевод латинских цитат следующий: «Глупый верит всякому слову» и «Любовь всему верит». Но если взять Библию, на которую так точно ссылается Рабле, то увидим: Соломон говорит следующее — стих 15-й: «Глупый верит всякому слову, благоразумный же внимателен к путям своим».

Апостол Павел был особо популярен во времена реформации, поэтому приведем цитату и из него (Первое послание к коринфянам, гл. 13-я). Так как здесь стих не указан, то есть выбор — стих 6-й: «Не радуется неправде, а сорадуется истине» — или стих 11-й: «Когда я был младенцем, то по-младенчески говорил, по-младенчески мыслил, по-младенчески рассуждал; а как стал мужем, то оставил младенческое».

Дальше у Рабле идут перечисления невероятных рождений в мифологии греков и франков:

«Разве Вакх не вышел из бедра Юпитера?
Роктальяд — из пятки своей матери?
Крокмуш — из туфли кормилицы?

Разве Минерва не родилась в мозгу Юпитера и не вышла через его ухо?

Разве Адонис не вышел из-под коры миррового дерева?

А Кастор и Поллукс — из яйца, высиженного и снесенного Ледой?» (стр. 46).

Но самое главное во всей этой игре — это фраза из катехизиса: «...вера и есть обличение вещей невидимых» (стр. 46).

Кажущаяся путаница и баро́чная преизбыточность сведений, даваемых Рабле, имеют тайную цель рассредоточить враждебное внимание. Внимание друзей было иным: гуманисты были начитанны и умели, как говорил Рабле, разгрызть кость для того, чтобы достигнуть до мозга. Рабле это действие определяет так: «По примеру вышеупомянутой собаки вам надлежит быть мудрыми, дабы унюхать, почуять и оценить эти превосходные, эти лакомые книги, быть стремительными в гоне и бесстрашными в хватке» (стр. 32).

Дальше говорится: «... вам надлежит разгрызть кость и высосать оттуда мозговую субстанцию...»

В главе 6-й Бытия упоминаются в 4-м стихе следующие обстоятельства: «В то время были на земле исполины, особенно же с того времени, как сыны Божьи стали входить к дочерям человеческим». Развернутых комментариев я сейчас дать не могу, потому что это разобьет содержание книги.

Получается так, что человечество как бы не целиком происходит от Адама.

В книге Чисел рассказывается, что когда разведчики, посланные Моисеем, пришли в землю обетованную, то они там увидали исполинов. Вот как об этом написано в 34-м стихе 13-й главы: «Там видели мы и исполинов, сынов Енаковых, от исполинского рода; и мы были в глазах наших пред ними как саранча, такими же были мы и в глазах их».

Пантагрюэль тоже происходит от исполинов — великанов, но эти великаны сами пародийны; они относятся к «дивьим людям». Рассказывалось иногда в старые времена, что существуют люди одноногие или люди, у которых лицо находится на груди.

У Рабле существуют носатые люди, горбатые люди;

они так же, как и ушастые люди, реальны и пьют «ячменный отвар», то есть пиво.

Но тем не менее они из одного уха могут сшить себе платье, а другим покрыться.

Далее Библия от Рабле продолжается так: «Иные же росли и вдоль и поперек».

«От них-то и произошли великаны.
А от них — Пантагрюэль;
И первым был Шальброт,
Шальброт родил Сараброта,
Сараброт родил Фариброта,
Фариброт родил Хуртали́, великого охотника до супов, царствовавшего во времена потопа,
Хуртали родил Немврода...»

«Немврод родил Атласа, подпиравшего плечами небо, чтобы оно не упало...»

Есть в родословной Голиаф:

«Голиаф родил Эрикса, первого фокусника...»

«Аранф родил Габбару, установившего обычай выпивать за чье-либо здоровье...» (стр. 162).

Дерзким исполином, попирающим старую науку и старую веру, был и сам Рабле.

Если разгрызть кость карнавала, который он создал, то это карнавал просветителей, гуманистов.

Нечто подобное попыталась создать Екатерина Вторая.

Митрополит Евгений сообщает следующее о книге Фонвизина «Послание к слугам моим Шумилову, Ваньке и Петрушке»: «Оно сочинено и в первый раз появилось на свет 1763 г. в Москве во время данного от двора народу публичного на сырной неделе маскарада, когда на три дня во всех московских типографиях позволена была свобода печатания» [1].

Послание это содержит разговор господина со слугами о бессмысленности человеческого существования.

Тихонравов спорит с митрополитом Евгением и говорит, что «Послание к слугам» напечатано было в ежемесячном издании «Пустомеля», в 1770 году, месяц

---

[1] Цитирую по сочинению Н. С. Тихонравова, т. III, часть I. М., изд. Сабашниковых, 1898, стр. 110.

июль, примечание к стр. 17. Впрочем, журнал «Пустомеля» после напечатания этого произведения был прикрыт (стр. 111).

Я в своей библиотеке имел отдельное издание послания, не знаю, где оно сейчас находится, но указание митрополита Евгения правильно. Меня здесь интересует маскарадная вольность, введенная на три дня Екатериной. В использовании этой вольности многие потом раскаивались.

Рабле был счастливее и запутал своих преследователей. Изобилие бытовых подробностей, их простонародная реальность оказались защитным цветом для всей книги; она как будто рассказывала о пустяках.

Карнавал реально присутствует у Рабле, но он целенаправлен.

Четким дальним планом и главной целью нападок за книгой Рабле стоит Библия; на ближнем плане рыцарские романы. Но в этом романе герои не просто рыцари, а рыцари-исполины, которые всех побеждают. Эти исполины тоже могут быть связаны с библейским сказанием.

В главе 6-й Бытия в Библии написано (стих 4-й): «В то время были на земле исполины, особенно же с того времени, как сыны Божии стали входить к дочерям человеческим, и они стали рождать им: это сильные, издревле славные люди».

Дерзким исполином был и сам Рабле.

Среди предков Пантагрюэля, а следовательно, и его отца упоминаются великаны, и в том числе Атлас, Голиаф и титаны Бриарей и Антей (стр. 163).

Перед нами цепь намеков и пародий, пародирована Библия, уравненная с греческой мифологией и нарочитыми бессмыслицами.

Вот почему я остановился на рождении героя и его предках. Рабле, переиначивая лубок, делает пародийного героя новым мессией, а также потомком героев Библии и исполинов античности.

Рождается новый спаситель; он уничтожает не власть дьявола и не первородный грех, а веру в дьявола и чудеса, ложь устаревшей мифологии. Рождается богоподобный великан.

То, что говорит сам М. Бахтин о книге Рабле, интересно и значительно. Он выделил ее из всей остальной литературы, показал ее связь с карнавалом, народными пародиями, но, как мне кажется, не показал точно, против кого направлена пародия.

Карнавал был местом, где все люди получали права шутов и дураков: говорить правду.

Сказанное на карнавале как бы ничего не значит, оно как бы не обидно. Но карнавал Рабле направленно и обидно пародиен: он пародирует не отдельные случаи, происходившие в то время во Франции,— он пародирует церковь, суд, войны и мнимое право одних людей притеснять других.

Метод описаний Рабле, быт его героев, их способ вести диалоги М. Бахтин связал с карнавалом и назвал карнавализацией, но карнавал и сам по себе, как это отмечает и Бахтин, был не безобиден; он — возвращение к Золотому веку, к жизни без принуждения, он озорной.

Карнавал Рабле не повторяет народный карнавал, а перенаправляет его, возобновляя остроту первых нападений народной культуры на культуру главенствующую. Вопрос сейчас поставлен заново во вдохновенной по крайности своего построения книге М. Бахтина.

КАРНАВАЛ И СЕЗОННАЯ РАБОТА

Уже упоминалось, что Гаргантюа родился после великого покоса.

Земледельческий труд, уборка урожая в частности, связан с едой: люди радуются изобилию, и нужно съесть часть урожая.

Карнавал — это не только праздник вообще, но это праздник, в котором первоначально выделялись те, кто работали.

Гаргантюа не работал, но стол и тосты, которые произносятся за столом,— крестьянские тосты.

Книга Рабле написана высокообразованным гуманистом, но она использует карнавальные обычаи самым разнообразным способом. Во время труда, в частности

труда по посеву, по обработке, снимаются обычные половые запреты и вводятся другие законы. Вот как описывает время полевых работ Б. Малиновский в книге «Сексуальная жизнь туземцев северо-западной Меланезии».

«На юге о. Киривина и на о. Вакута женщины, занимавшиеся коллективной прополкой, имели (по рассказам туземцев) очень странное право, а именно: право напасть на любого замеченного ими мужчину, если он только не принадлежал к числу жителей их деревни. Право это осуществлялось женщинами, как рассказывали местные информаторы Б. Малиновскому, с рвением и энергией» [1].

Женщины на острове Тробриан, как рабы в Риме во время сатурналий, как бы освобождались от обычных запретов. Такое изменение нравов встречается у всех почти народов сто лет назад и осуществлялось и в границах нашей страны.

Во время сева нравы тоже изменялись, сексуальная жизнь как бы подчеркивалась, выдвигалась на первый план; предполагалось, что плодородие земли связано с половой жизнью человека. Христианским священникам приходилось принимать участие в таких праздниках.

«В различных частях Европы соблюдаются весною и во время жатвы обычаи, явно покоящиеся на том же первобытном воззрении, будто половые сношения между людьми могут быть применимы для того, чтобы ускорить рост растений. Так, например, на Украине в день святого Георгия (23 апреля) священник, одетый в ризы и сопровождаемый причтом, отправляется в поля, где начали зеленеть хлеба, и благословлял их. После этого молодые супружеские пары ложились на засеянные поля и катались по ним несколько раз, веря, что таким образом они помогут росту хлебов. В некоторых местностях России по полю катают самого священника, это делается женщинами, которые ревностно катают батюшку, невзирая на грязь и царапины, получаемые им. Если пастырь духовный вздумал отказаться от этого

---

[1] Цитирую по книге: Ю. И. Семенов. Как возникло человечество. М., «Наука», 1966, стр. 478.

обряда или сопротивляться ему, то прихожане начинают роптать: «Батюшка, вы, значит, не хотите нам добра, вы, значит, не хотите, чтобы мы имели хлеб, хоть вы и хотите есть этот хлеб!» В некоторых частях Германии во время жатвы мужчины и женщины, убирающие хлеб, катаются вместе по полю; это является смягчением древнего, грубого обычая, имевшего целью сообщить полям плодородие теми же методами, к которым прибегали когда-то пипилы, к которым еще и ныне прибегают земледельцы Явы» [1].

Половой акт, связанный с определенным временем, совершаемый как бы по сигналу, сохранился и в римских карнавальных обычаях.

П. В. Анненков в статье «Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года» описывает обед Гоголя и А. А. Иванова: друзья едят макароны. «Опорожнив свое блюдо, Гоголь откинулся назад, сделался весел, разговорчив и начал шутить с прислужником, еще так недавно осыпаемым строгими выговорами и укоризнами. Намекая на древний обычай возвещать первое мая и начало весны пушкой с крепости св. Ангела и на соединенные с ним семейные обыкновения, он спрашивал: намеревается ли почтенный серпиторе piantar il Magio (слово в слово — сажать май месяц) или нет? Серпиторе ответил, что будет ждать примера от синьора Николо и т. д.» [2].

В траттории говорят и шутят об очень древнем обычае.

Древний обряд, связывающий половую жизнь человека с наступлением весны, подчеркнут пушечным выстрелом, слышимым во всем мире.

Пушка стреляла с древнего мавзолея, стоящего над Тибром; по этому сигналу и происходило массовое действо.

Образ пушки, может быть, тут является обновлением фаллического символа.

Вообще о карнавальных обычаях написано так много и разнообразно, что, конечно, М. Бахтин не мог пере-

[1] Джемс Фрезер. Золотая ветвь. Выпуск I. Магия и религия. Научное общество «Атеист», 1928, стр. 164.

[2] П. В. Анненков. Литературные воспоминания. М., Гос. изд-во художественной литературы, 1960, стр. 62.

числить даже названий десятой части книг, рассказывающих об одних и тех же мотивах воплощений древних обрядов, о шутках, переходящих в искусство.

Жалею, однако, что в книге Бахтина так демонстративно мало сказано о празднествах, создавших греческую комедию, и об Аристофане.

КАРНАВАЛ И КАРНАВАЛИЗАЦИЯ

Драматург, переводчик Аристофана и теоретик советского кино Адриан Пиотровский писал в предисловии к комедиям Аристофана об их происхождении:

«Весенний праздник греческих земледельцев, виноделов и пахарей, буйная и пьяная сельская гулянка — фаллический «комос»,— вот откуда, по надежному свидетельству отца древней учености Аристотеля, пошла «комедия». «Комедия родилась из фаллических песен,— говорит он,— и поныне распеваемых во многих городах».

На этой же странице рано погибший исследователь писал:

«...мысль о преодолении бытовой повседневности, некая фантастическая перевернутость общественных и природных отношений, перевернутость, где бедняки становятся на место богатых, «птицы» и «звери» — на место «людей», молодежь — на место стариков, женщины — на место мужчин, представления такого рода лежали в основе и празднеств в целом и маскарадной театральной игры, их венчавшей; они одинаково определяют собою и широко любимую в феодальной Англии весеннюю игру в «майского короля», и старославянские игры, и египетские мистерии «хмут», и, наконец, вот эти греческие «игры Диониса» [1].

«Недаром «комос» — праздник свободы, праздник по-

---

[1] Аристофан. Театр. М.— Л., Гос. изд-во, 1927, стр. 6—7. Не буду цитировать длинной статьи Адриана Пиотровского и приведу только еще одну цитату: «Карнавальная, хоровая, политическая комедия погибла вместе с афинской демократией, вместе с Аристофаном» (стр. 29).

беды над бытом, над будничной закономерностью. Все становится здесь вверх ногами, последние становятся первыми, женщины — господами, а мужчины — слугами, («Законодательницы» — «Экклезиазусы»), птицы — богами, а божества — ничем («Птицы»), старики — мальчишками и дети — воспитателями («Осы» и «Облака»). Вот этот переворот, этот сдвиг привычных отношений и есть то, что в первую очередь придает наивному карнавалу могучую силу жизнерадостности, пафос победы над буднями, легкость и блеск. Этот сдвиг нагляднейшим образом отражен уже в самой фантастически-сказочной костюмировке хора, обращающей людей в «птиц», «ос» и «облака», он насквозь пронизывает все песни и действия хора. Та часть комедии, где он проявляется с величайшей определенностью и силой, уже в древней критике получила наименование «парабазы». Парабаза с необходимостью входит в каждую комедию Аристофана. Она целиком принадлежит ряженым, хору. Здесь хор выступает с песнями и «речами», прославляющими сказочную природу; с величайшим разнообразием здесь варьируется на разные лады основной мотив «сдвига», «перестановки» (стр. 10).

Карнавал переживает изменения; он включает в себя и историю.

Иначе это сформулировано в книге М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского». Романист как бы объяснен карнавалом.

В главе есть некоторые уточнения, о которых стоит поговорить, так как они углубляют термин.

«Сам карнавал (повторяем: в смысле совокупности всех разнообразных празднеств карнавального типа) — это, конечно, не литературное явление. Это *синкретическая зрелищная* форма обрядного характера. Форма эта очень сложная, многообразная, имеющая, при общей карнавальной основе, различные вариации и оттенки в зависимости от различия эпох, народов и отдельных празднеств. Карнавал выработал целый язык символических конкретно-чувственных форм — от больших и сложных массовых действ до отдельных карнавальных жестов. Язык этот дифференцированно, можно сказать, членораздельно (как всякий язык) выражал

единое (но сложное) карнавальное мироощущение, проникающее все его формы. Язык этот нельзя перевести сколько-нибудь полно и адекватно на словесный язык, тем более на язык отвлеченных понятий, но он поддается известной транспонировке на родственный ему по конкретно-чувственному характеру язык художественных образов, то есть на язык литературы. Эту транспонировку карнавала на язык литературы мы и называем карнавализацией ее. Под углом зрения этой транспонировки мы и будем выделять и рассматривать отдельные моменты и особенности карнавала.

Карнавал — это зрелище без рампы и без разделения на исполнителей и зрителей. В карнавале все активные участники, все причащаются к карнавальному действу. Карнавал не созерцают и, строго говоря, даже и не разыгрывают, а живут в нем, живут по его законам, пока эти законы действуют, то есть живут карнавальною жизнью»[1].

Эта широкая характеристика интересна, но становится несколько спорна тогда, когда безоговорочно переносится на книгу.

Театральный зритель и теперь иначе и глубже включен в представление, чем читатель в процесс чтения.

Другое уточнение — это то, что включение элементов карнавала в зрелище и художественное произведение все же основано «на сходстве несходного», на ощущении переворота.

Карнавальный царь или король подразумевает существование не карнавального короля, он существует в его опровержении так, как карточный король не опровергал существование европейских королей. Существование карикатурных изваяний в средневековых храмах не опровергало религии, оно существовало рядом с религией, и это было сосуществование двух жизнеотношений, выраженных в двух линиях искусства. В результате создавались те разностные ощущения, которые свойственны искусству.

---

[1] М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., «Советский писатель», 1963. Изд. второе, переработанное и дополненное, стр. 163.

Утопия и сатира историчны.

Отдельные структуры, уже выразившие конфликты общества, то забываются, то возникают. Это похоже на воспоминание того, что вспомнилось подсознательно. Таким было время Аристофана с вторжением деревенского празднования в городскую культуру.

По-своему осознавший свое время Аристофан был гостем на симпозиуме Платона, но это не делало «Пир» карнавалом.

Эпоха Рабле — эпоха привлечения воспоминания для канонизации новых форм: старое возрождалось для пародирования настоящего, эта двойственность давала реальность настоящему в ироническом рассматривании.

Сам Бахтин считает, что античная литература вошла в сознание Ренессанса в своей классической форме, и прибавляет в примечании:

«Комедиографы — Аристофан, Плавт, Теренций — большого влияния не имели. Стало общим местом сопоставлять Рабле с Аристофаном. Отмечают существенную близость между ними в самых методах комики. Но это не может быть объяснено влиянием. Рабле, конечно, знал Аристофана: в числе дошедших до нас одиннадцати книг с экслибрисом Рабле имеется и том Аристофана в латинском переводе, но следов влияния его в романе мало. Некоторая близость в методах комики (ее не следует преувеличивать) объясняется родством фольклорных карнавальных источников. Единственную сохранившуюся сатирову драму — «Циклоп» Еврипида — Рабле отлично знал; он два раза цитирует ее в своем романе, и она, безусловно, имела на него некоторое влияние» [1].

Примечание длинно, но не расчленено. Не сказано, какова была эта «близость в методах комики».

Рабле, конечно, хорошо знал фольклор Франции своего времени, но он дополнял его пародиями на схоластику, а при помощи Аристофана, заново понятого, атаковал эстетику высокой литературы. Аристофан не источник Рабле, но, может быть, руководитель его.

---

[1] М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., изд-во «Художественная литература», 1965.

Может быть, лучше было бы показать, как на большом расстоянии в разных обстоятельствах и по-разному несходно используются эстетические структуры. Надо показать и сходство несходного.

Масленичные карнавалы были и в России. В так называемом печном действии одни рядились в сжигаемых отроков, другие в халдеев, пытавшихся истребить последователей истинной веры. Тут было и само огневое действо — вспышки, которые производились при помощи вбрасывания плавуна в огонь. После поражения халдеев ангелом они выбегали на улицу, чинили бесчинства, поджигали бороды и возы.

Карнавал — праздник международный. В Риме он связан с периодом сатурналий, когда рабы играли роль господ, а господа им прислуживали. Карнавал, как это указывает и М. Бахтин, был как бы возвращением Золотого века, того Золотого века, о котором говорил Дон Кихот у козопасов, Золотого века, который упоминал Достоевский в черновиках «Преступления и наказания». Сатурналии — это не только праздник еды, это праздник социального освобождения; момент искусства здесь заключен в том, что люди, попадая в новые социальные отношения, сохраняют старые отношения, как бы преодолевая их. Здесь есть мерцающее двойное отношение к фактам — к социальным отношениям.

В дни сатурналий ношение тог было неприлично[1]. Город существовал в подчеркнутой, как бы реальной двойственности.

Переходим теперь к некоторым возражениям.

Карнавал в разных своих проявлениях осуществляется в продолжение многих тысячелетий.

Что же отличает разные проявления того, что Бахтин называет карнавализацией?

Прежде всего, не всякий конфликт можно назвать конфликтом карнавальным.

Это доказывается и тем, что карнавальные конфликты приурочивались к определенным датам. Пафосом книги М. Бахтина о Рабле и книги «Проблемы поэтики

---

[1] Марк Валерий Марциал. Кн. VI, стих 24. Перевод Ф. Петровского. Эпиграммы, М., изд-во «Художественная литература», 1968, стр. 172.

Достоевского» является обобщение конфликтов, вне сознательных смен литературных форм.

Обобщение иногда выжигает моменты реального видения.

В книге 1963 года «Проблемы поэтики Достоевского» М. Бахтин сочувственно цитирует мою книгу «За и против» (1957).

В книге, дополняя многие работы, сделанные прежде, в частности Леонидом Гроссманом, я уточнял проблему конфликтности у Достоевского, говоря про романы Достоевского и про особенность его произведения, что: «Пока оно оставалось многопланным и многоголосным, пока люди в нем спорили, не приходило отчаяние от отсутствия решения. Конец романа означал для Достоевского обвал новой вавилонской башни»[1].

М. Бахтин на 55-й стр. интересного исследования во многом со мной соглашался. Я сам считаю важным то, что конфликты, вскрытые Достоевским, не изжиты и что они переживаются человечеством сейчас именно потому, что фиксация их сделана в определенный момент. Повторю цитату, приведенную Бахтиным: она взята из моей полемической заметки, напечатанной в журнале «Вопросы литературы» (1960, № 4, стр. 98): «Особенностью моей работы является не подчеркивание этих стилистических особенностей, которые я считаю самоочевидными,— их подчеркнул сам Достоевский в «Братьях Карамазовых», назвав одну из книг романа «Pro и contra». Я пытался объяснить в книге другое: чем вызван тот спор, следом которого является литературная форма Достоевского, и одновременно, в чем всемирность романов Достоевского, то есть кто сейчас заинтересован этим спором».

Выделяя структуру исторических явлений, мы можем решать, что история повторяется, но в то же время знаем, что она двигается. Двигается разделанной на разнонаправленные, но как бы сходные повторения.

М. Бахтин сливает повторения в неподвижность.

Карнавал романов Рабле — это событие определен-

---

[1] Виктор Шкловский. За и против. Заметки о Достоевском. М., «Советский писатель», 1957, стр. 171—172.

ного времени, созданное людьми определенного умонастроения; они направляют карнавальные построения, простые, как вывернутая на масленице шуба, в атаку на старые. Карнавал Рабле историчен.

Так у Шекспира в «Макбете» на короля-преступника движется, наступая, лес, но лес этот срублен, отделен от корней: он функционально иной — сегодняшний для Макбета.

Лишая явления прошлого, мы затемняем будущее, но выделение Рабле из общего потока анализа мировой литературы, при всей условности терминологии и анализа карнавала,— удача.

Изобретения и открытия — это преодоленные неудачи, но не все звезды доступны. Даже составить их оглавление трудно.

ПОПЫТКА УСТАНОВИТЬ ДАТЫ РОЖДЕНИЯ ГАРГАНТЮА И СЫНА ЕГО ПАНТАГРЮЭЛЯ, А ТАКЖЕ ДАТЫ И ЦЕЛИ ИХ ПОДВИГОВ

Время Рабле — время великих открытий и изобретений.

Полировщик зеркал Гутенберг начал набирать отдельными металлическими литерами и тискать набор на бумагу нажимом винтового пресса в 1440 году.

В 1456 году появилось печатное издание Элия Доната — это было большое событие.

В начале романа Рабле учится Гаргантюа; прочитал он грамматику Элия Доната, еще две-три книги, «...для чего потребовалось тринадцать лет, шесть месяцев и две недели.

Должно при этом заметить, что одновременно он (учитель-схоласт.— *В. Ш.*) учил Гаргантюа писать готическими буквами, и тот переписывал все свои учебники, ибо искусство книгопечатания тогда еще не было изобретено» (стр. 63).

Так мы приближаемся к знанию дат воображаемого действия романа Рабле; они нам очень нужны.

Великаны, изменяясь, жили долго, за время их жизни происходили большие события.

Обуреваемый мыслями о земельных захватах Пикрохол — сосед доброго короля — из-за ссоры подданных своих, которым будто бы не заплатили за лепешки, объявил отцу Гаргантюа войну. Пикрохол мечтал завоевать заодно весь мир, захватить французские земли, начиная с соседних с местом жительства Рабле, а потом Германию, Тунис, Алжир, Сардинию, Баварию, Корсику, Геную, Флоренцию, Рим, Палестину; здесь король Пикрохол хотел восстановить храм Соломона, потом завоевать Малую Азию — и земли до самого Евфрата.

Перечисление земель занимает более двух страниц. Упоминаются Англия, Исландия, Гренландия, Польша, Литва, Россия, Константинополь и, наконец, Месопотамия.

Для защиты тыла предполагается мобилизовать потом московитов — они должны дать 450 тысяч отборных бойцов (стр. 106). Речь шла о диктатуре над миром.

Гаргантюа побеждает захватчиков и произносит им по поручению отца гуманную речь; ей посвящено начало 50-й главы первой книги.

«— Приснопамятные отцы наши, деды и прадеды по своей природе и духу были таковы, что при благоприятном для них исходе битв они в честь торжества своего и победы предпочитали одним своим человеколюбием возводить трофеи и монументы в сердцах у побежденных, нежели на землях, ими завоеванных, памятники архитектурные, ибо живые человеческие предания об их незлобивости значили для них больше, нежели мертвый язык колонн, арок и пирамид, коих к тому же может и не пощадить непогода, а равно и людская зависть» (стр. 138).

Враги были разбиты. «Мир народам!» — провозглашает гуманист. Пленные освобождаются, задержаны только зачинщики: «Гаргантюа не сделал зачинщикам ничего дурного, он только велел им стать к станкам во вновь открытой им книгопечатне» (стр. 141).

Гаргантюа отправляет своего сына Пантагрюэля учиться в Сорбонну. Университет Рабле, очевидно, уже представляет преобразованным в гуманистическом духе, так как и сам Гаргантюа переучивался в школе гуманистов, занимался спортом и чтением древних классиков.

Гаргантюа пишет:

«Однако, по милости божьей, с наук на моих глазах сняли запрет, они окружены почетом, произошли столь благодетельные перемены, что теперь я едва ли годился бы в младший класс, тогда как в зрелом возрасте я не без основания считался ученейшим из людей своего времени...»

Дадим к этому месту справку по энциклопедии: в 1507 году во Франции была напечатана первая греческая книга, а в 1539 году Франциск I взял «под свое покровительство» издание греческих авторов, «чтобы спасти это дело, которому гуманисты придавали важное значение, от католической цензуры Сорбонны».

Сам Рабле в монастыре был обвинен до этого в чтении «нечестивого Гомера» (вступительная статья к переводу Н. Любимова романа Рабле С. Артамонова, стр. 14).

Воспитание самого Гаргантюа для Рабле — вопрос злободневный. Рабле полемист, интересующийся очень широким кругом вопросов; в частности, для него греческая литература нечто сейчас вошедшее в обиход мыслителей. Вот письмо, написанное старым гуманистом к молодому:

«Ныне науки восстановлены, возрождены языки: греческий, не зная которого человек не имеет права считать себя ученым, еврейский, халдейский, латинский. Ныне в ходу изящное и исправное тиснение, изобретенное в мое время по внушению бога, тогда как пушки были выдуманы по наущению дьявола. Всюду мы видим ученых людей, образованнейших наставников, обширнейшие книгохранилища, так что, на мой взгляд, даже во времена Платона, Цицерона и Папиниана было труднее учиться, нежели теперь, и скоро для тех, кто не понаторел в Минервиной школе мудрости, все дороги будут закрыты» (стр. 183).

Книга Рабле написана веселым гуманистом. Сам Рабле переполнил ее ссылками на древних. Ссылки пародийны, но тут пародия — это маска; она обращает в шутки проповедь.

Древние авторы для круга Рабле появляются заново. Мир празднует их возрождение.

В предисловии Рабле цитирует из диалога Платона

«Пир» слова Алкивиада, в которых восхваляется Сократ.

Сократ был некрасив, лыс, ходил босиком, одежда у него была грубая, жил он в бедности, «на женщин ему не везло», но внутри него были как в шкатулке, которые называли «силенами», драгоценные снадобия.

Рабле воин книгопечатания и восстановленной новой науки — знания того, что человек добр, а старые мысли умерли.

Он осмеивает христианскую мифологию. Форма рыцарского романа с традиционными путешествиями и традиционными подвигами используется для войны с традициями.

Карнавал — союзник гуманиста, а не его хозяин.

Не нужно думать, что шутки Рабле изображают только торжество плоти, хотя это есть и у него, как это было в деревенской по происхождению, озорной драматургии Аристофана, как это осуществилось в городской, озорной, прошедшей по очищенной чумой земле книге Боккаччо.

МИР РАБЛЕ

Герои Рабле Гаргантюа и Пантагрюэль — исполины, гуманисты и короли и просто свободные люди. Они побеждают всех, даже старомодных великанов, которые вышли из сказок сразиться с гуманистами, одев самые разнообразные, даже каменные, латы. Великанов побеждают воины гуманистов.

Монах Жан, вероятно человек почти обычного роста, сражался с врагами гуманистов перекладиной креста. Крест целиком использовать как дубину было нецензурно. После победы монах получил право основать на веселом берегу реки Луары великую обитель Телем с девизом, спорящим со всеми монастырскими правилами и со всеми девизами на дворянских гербах:

«Делай, что хочешь!»

Великая обитель Телем населена красивыми и свободными людьми и похожа на те брошенные виллы, в которых дамы и кавалеры, по свидетельству Боккаччо, рассказали друг другу сто новелл.

Рядом с Телемом существовало поселение ювелиров и других ремесленников: они должны были помогать телемцам жить беспечно.

В телемскую обитель не принимались ревнивцы, проныры, доносчики.

Это одна из первых утопий гуманистов.

Фурье впоследствии долго искал денег на основание фаланстера.

Сокровища для основания Телема дал исполин Гаргантюа.

Но мир Рабле постепенно стал беднеть и уменьшаться. Начиналась реакция.

К концу романа после долгих споров, следует ли Панургу жениться или нет. Пантагрюэль и Панург отправляются в путешествие.

Острова, которые посещают друзья исполинов, не могут быть найдены на географических картах — их можно найти на страницах истории.

Оракулы, живущие на этих островах, не многословны, но сбивчивы.

Но путешествие, снаряженное Рабле,— это одно из многих путешествий, предназначенных для открытия острова Утопий. Остров Утопий не был найден, но был найден новый мир — взволнованный, озабоченный и готовый к войнам.

Это было время, когда гребные суда заменялись судами с выросшими сложными парусами; время, когда под парусами пошли через океаны не только воины, но и купцы тоже с воинами.

Ветер стал товаром. Во время боев противники старались своими парусами преградить путь ветра к чужим парусам.

Это были века парусины, века борьбы Голландии с Испанией, Испании с Англией.

Наступили времена славы парусного флота.

Острова, «жители которых питаются ветрами», острова, лежащие на путях торговли и открытий.

Чем дольше писался роман, тем как будто дальше отодвигалось торжество разума. Тем дальше поиски.

Телем не будет построен на берегах Луары — там останутся развалины других монастырей и замков.

Для Пантагрюэля и для монаха Жана счастье казалось близким. Впереди Золотой век, и только было неизвестно, чем будут платить гуманисты Телема своим рабочим. Пока у них есть вклад — пантагрюэлевская контрибуция, он вложил ее в созидание утопии.

Рыцарский роман Рабле — роман о грандиозных силах человека.

Жан — монах, похожий на предводителя крестьянского восстания,— оживет у Вальтера Скотта в описании воина-монаха в отряде Робин Гуда.

Гимнаст побеждает великанов, нищий студент, нищий гуманист, ученый скептик в первых частях романа не верит в победу, потому что великаны — это добрые монахи-философы.

Мир Дон Кихота играет в рыцарские романы так же, как он играет в пастушков и пастушек. Во втором томе Дон Кихота все время обманывают. В герцогском дворце Дон Кихота окружает пышная феерия на тему «обманутый безумец».

Даже в исполнении программы-минимум справедливый губернатор (скорее, справедливый староста) и судья Санчо Панса, использующий фольклорную мудрость при решении трудных дел, может просуществовать на сухопутном острове не более суток.

Правда, у Санчо есть свое фольклорное время, своя история и будущность. Он не только тело, он ирония и доверие.

Человек, взятый только как тело, не имеет истории — история создается человечеством.

Рабле пародирует суд для того, чтобы уничтожить бессмысленность судоговорения, непонятного даже для истцов.

Он пародирует науку Сорбонны, старый брак.

Но он еще верит в доброго короля, в короля-философа, который все переделает, потому что для гуманистов бессмысленность старого мира очевидна.

Они много пьют, много едят: они пируют на пиру будущего; так переосмысливается карнавал.

Новое в них — сознание идущего времени.

Для Рабле и для Гаргантюа и Пантагрюэля уже наступил серебряный век.

Открылись двери в античный мир. Можно собрать и пересоздать медицину, географию, юриспруденцию, построить новые здания.

Золотой век будет завтра.

Золотой век — век свободного книгопечатания и прямой речи; схоластика будет преодолена; власть религии ограничена, Сорбонна реформирована.

В Золотом веке станут жить трудолюбивые, смелые люди.

Золотой век — время работы, любви и пира.

Этот век похож на веселое и торжественное окончание комедии Аристофана «Птицы».

Люди при помощи птиц заблокировали небо; дочь Зевса стала женой плебея. Хор поет:

> Встаньте, вспорхните, возрадуйтесь,
> выстройтесь! Сдвиньтесь кольцом!
> Славьте счастливца на счастьи, на радостях!
> Го-го-го-го! Юности блеск, цвет красоты!
> Слава тебе, счастлив твой брак, счастлив и твой город!

Город тот построен в небе. По-русски он назывался Тучекукуйшина — это название птичьего стана, заблокировавшего небо древних богов, отрезавших небо богов от земли, которая прежде питала богов жертвенным дымом. Мы потомки того великого города. Нам нужен широкий мир и высокий полет, но мы знаем, что кроме воздушных замков и сытого сна существует долгая кладка фундаментов Телема. Путь к звезде Достоевского проложат внуки Циолковского.

ШИРОТА И ИСТОРИЧНОСТЬ ПОСТРОЕНИЯ РОМАНА СЕРВАНТЕСА

Рыцарский роман жил рядом со сказкой, вытесняя ее. Благодаря книгопечатанию рыцарский роман стал народной книгой и таким способом сделался зачином романа Рабле.

Рыцарский роман в прозаических и стихотворных пародиях обновлялся в высокой литературе и вносил в нее народную струю.

Мало обращено внимания на то, что Дон Кихот Ламанчский, смешно облаченный в доспехи разного времени, живет и совершает свои подвиги среди читателей рыцарского романа.

Они же герои и первые читатели плутовских романов[1].

Хозяин трактира в главе 3-й дает краткую свою автобиографию: он обитатель пригородных районов, где живут воры, шулера. Он соблазнял девиц, совращал малолетних. А теперь живет на чужой счет в харчевне.

Этот пройдоха и антипод рыцаря в то же время поклонник рыцарских романов. Смеясь над Дон Кихотом, люди смеются над своей мечтой.

Для трактирщика странно, что рыцарский роман кому-нибудь вреден.

«— Не понимаю, как это могло случиться. По мне, лучшего чтива на всем свете не сыщешь, честное слово, да у меня самого вместе с разными бумагами хранится несколько романов, так они мне поистине красят жизнь, и не только мне, а и многим другим: ведь во время жатвы у меня здесь по праздникам собираются жнецы, и среди них всегда найдется грамотей, и вот он-то и берет в руки книгу, а мы, человек тридцать, садимся вокруг и с великим удовольствием слушаем, так что даже слюнки текут. О себе, по крайности, могу сказать, что когда я слышу про эти бешеные и страшные удары, что направо и налево влепляют рыцари, то мне самому охота кого-нибудь съездить, а уж слушать про это я готов день и ночь»[2].

И другие герои и героини романа защищают рыцарские романы; среди них хозяйская дочка и сама хозяйка.

Хозяин цитирует рыцарские романы наизусть; он рассказывает о славном доне Сиронхиле Фракийском, который, увидав в воде огненного змея, «...сел верхом на его чешуйчатую спину и обеими руками изо всех сил сдавил ему горло...».

---

[1] «Ласарильо с Тормеса и его беды и несчастья» появилась в 1554 году. Книга эта упоминается в «Дон Кихоте». М.— Л., «Academia», MCMXXXI.

[2] Мигель де Сервантес Сааведра. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. 1-я и 2-я части. Перевод с испанского Н. Любимова. М., Гослитиздат, 1955, ч. I, стр. 327.

Эти подвиги, похожие на подвиги Фантомаса, на фантастические киноленты о гангстерах и сверхразведчиках, читались тогда всеми; можно сказать, что они были благороднее, более человечны, более наполнены тогдашней наукой, чем упомянутый Фантомас.

Царство рыцарских книг продолжалось столетия.

Русская лубочная литература хранила в себе не только русские сказки, не только пересказы былин об Илье Муромце, но и пересказы византийских рыцарских романов, и Бова Королевич через лубок стал героем, хорошо известным во всей России.

В повести «Трое», напечатанной в 1900—1901 годах, Горький описывает, как ребята в трактире со странной, согревающей душу радостью входят в новый волшебный мир, где огромные злые чудовища погибают под могучими ударами храбрых рыцарей.

Это читается в маленькой конуре, отделенной от трактира только дощатой перегородкой: слышна гармоника, слышна песня. Мальчик шепчет над книгой, а двое других ребят приблизили к нему головы, чтобы слышать сказку, забитую трактирным шумом. «Тогда рыцарь стиснул чудовище в своих железных объятиях, и оно громоподобно заревело от боли и ужаса...»

До 1917 года переиздавался и переписывался один из последних потомков рыцарских романов — «Повесть о Георге Английском Милорде».

Роман Сервантеса изображает рыцаря, аскета, нищего, старающегося соблюсти внешнюю пристойность и не чинить цветные чулки черной ниткой. Но разница между поведением Дон Кихота и Санчо Пансы социальна. Санчо Панса крестьянин. Разница между поведением Дон Кихота и подвигом великанов Рабле в том, что изменилась историческая перспектива. Писатель иное выдумывает, потому что он иное видел и будущее для него мрачно.

Дон Кихот поэт, хороший критик, знаток испанской истории; он находится, как мы уже говорили, среди людей, которые знают структуры и общие места рыцарских романов. Он «дерзновенен», как говорил про него Санчо Панса. Он может решиться сражаться со львами. Он уто-

пист, и его утопию вспоминает Достоевский в черновиках к «Преступлению и наказанию».

Дон Кихот утопист; следуя за мифом о Золотом веке, который, предшествуя веку серебряному и железному, был веком равенства и свободы, следуя Овидию, который положил на стихи мечту о Золотом веке, Дон Кихот, взяв пригоршню желудей, говорит о времени, когда «корысть и пристрастие не были столь сильны, чтобы посметь оскорбить или же совратить тогда еще всесильное правосудие, которое они так унижают, преследуют и искушают ныне. Закон личного произвола не тяготел над помыслами судьи, ибо тогда еще некого и не за что было судить» (часть первая, стр. 101).

Во второй части романа рыцарь Дон Кихот все время становится жертвой мистификации. Люди смеются там над ним, зная первый том.

Дон Кихот путешествует теперь прославленным, но униженным. Люди помнят его неудачи, но не знают его мудрости.

Случайно рыцарь попадает в типографию; тиснение книг уже вошло в привычку. Первый том «Дон Кихота» уже имел несколько изданий, и какой-то литературный корсар напечатал его продолжение. Дон Кихоту приходится теперь защищать и Сервантеса.

Книги размножились, но вера Гаргантюа и Пантагрюэля, что книги победят пушки, не оправдалась.

Сервантес встречался с пушками как солдат и на суше и на море при абордаже.

Печатание книг стало ремеслом. Правда, Дон Кихот как будто мало знает это дело; ему как диковинку показывают наборную кассу. Он радуется тому, что хорошие книги переводятся на испанский язык, он даже бегло редактирует перевод, но знает: «...свет не умеет награждать изрядные дарования и почтенные труды. Сколько через то погибло способностей» (часть вторая, стр. 501).

Как всякий литературный герой, Дон Кихот противоречив: он и рыцарь глухой деревни, он и писатель с большим опытом. Он не советует писателю издавать перевод на свой счет.

Типографщик все равно подпечатает лишние экземпляры.

Книгопечатание ничего не решило.

Гуманисты не ставят к типографским станкам пленных интервентов, как это делали в романе Рабле.

Печатным станком овладел предприниматель.

О ПОВТОРЕНИИ. О САНЧО ПАНСЕ, АРИСТОФАНЕ, ГОГОЛЕ И ФАУСТЕ. О ТОМ, ЧТО ПОВТОРЕНИЙ НЕТ

«Бедного хлебопашца» (так представил Санчо Пансу Сервантес) М. Бахтин превращает в мифологическую фигуру.

«Основная линия пародийных снижений у Сервантеса носит характер приземления, приобщения *возрождающей* производительной силе земли и тела. Это — продолжение гротескной линии. Но в то же время материально-телесное начало у Сервантеса уже несколько оскудело и измельчало. Оно находится в состоянии своеобразного кризиса и раздвоения, образы материально-телесной жизни начинают жить у него двойною жизнью.

Толстое брюхо Санчо («Panza»), его аппетит и жажда в основе своей еще глубоко карнавальны; тяга его к изобилию и полноте в основе своей не носит еще частноэгоистичного и отъединенного характера; это тяга к всенародному изобилию. Санчо — прямой потомок древних брюхатых демонов плодородия, фигуры которых мы видим, например, на знаменитых коринфских вазах. Поэтому в образах еды и питья здесь еще жив народнопиршественный, праздничный момент. Материализм Санчо — его пузо, аппетит, его обильные испражнения — это абсолютный низ гротескного реализма, это — веселая телесная могила (брюхо, чрево, земля), вырытая для отъединенного, отвлеченного и омертвевшего идеализма Дон Кихота...» [1]

В этой могиле «рыцарь печального образа» как бы должен умереть, чтобы родиться новым, лучшим и бóльшим.

---

[1] М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле, стр. 27.

Я решил прервать цитату на точке с запятой — она и так длинна.

В исследовании на стр. 472 образ Санчо Пансы иногда приобретает совершенно определенные и слишком простые формы. Про него у М. Бахтина говорится, что диалоги Санчо Пансы с Дон Кихотом — «в сущности, это диалог лица с задом, верха с низом, рождения со смертью».

Здесь нет намеренного унижения — «зад» и «смерть».

Жизнь и смерть понимаются М. Бахтиным в «полураздельном» существовании. Это спор противоположностей, которые существуют всегда в конфликте. Но в искусстве общее существует в конкретном, в новом, непохожем воплощении.

Мы переживаем сейчас в теории увлечение нахождением сходного. Придется еще говорить о повторениях у Томаса Манна. Повторяются боги разных эпох и национальностей; повторяются и не отличаются в новых поколениях мудрые рабы и патриархи.

Колодец у дома Иакова является как бы предсказанием того рва, в который Иосиф будет брошен братьями.

Этот сухой колодец описан как могила.

Могила повторяется как тюрьма в Египте.

Зеркала повторяют друг друга. Есть угол падения, равный углу отражения. Нет угла преломления.

Нет движения истории, так как нет и конкретности самоотрицания поколений.

Рабле против войны; она мешает работать, создает бедность.

Для Гаргантюа Телем, построенный на средства меценатов,— начало Золотого века.

Для Дон Кихота, живущего более чем через полстолетия, дворец герцога — место, в котором над ним издеваются, где Санчо Пансу моют на кухне помоями. Писатель понимает, что двор герцога для Дон Кихота — гуманиста — тюрьма. И его герой говорит, выехав из дворца, великие слова: «Свобода, Санчо Панса!»

Золотой век позади. Надо прожить жестокий, долгий железный век.

Санчо Панса живет сегодняшним днем.

Для Санчо Золотой век — утоление голода.

Аппетит Санчо — аппетит простого человека. Геркулес — герой черни — был обжорой.

Санчо Панса не клоун, во всяком случае он не рыжий из цирка. Он «хлебопашец от молодых ногтей» (часть первая, стр. 272).

Это сильный, умный, наивный и много видавший человек.

Герцог не понимает, почему хитрый Санчо Панса принимает побои вместе с Дон Кихотом, но Санчо отвечает с трогательной простотой, что он с Дон Кихотом из одной деревни, а Дон Кихот говорит про Санчо, «что он во всем сомневается и всему верит» (часть вторая, стр. 265).

Санчо Панса — это мельник, который умнее аббата, гончар, который умнее бояр Ивана Грозного; Семилетка, отвечающая на вопрос, которого не может разрешить отец; Том Кенти Марка Твена, который умнее королевского совета; Жанна — Орлеанская дева, умеющая пользоваться артиллерией (Анатоль Франс, Марк Твен).

Санчо жаден, но по мере развития романа он, по словам Дон Кихота, становится «все более мудрым и менее глупым». Дон Кихот рассказывает оруженосцу, отправляя его в Баратрию, каким должен быть истинный правитель; Санчо, поняв ответственность руководителя, готов отказаться от места губернатора. Санчо не взяточник и справедливый судья.

К концу романа Дон Кихот как бы принимает некоторые черты Санчо, а Санчо некоторые черты Дон Кихота.

Карнавал Рабле не мистерия и не веселое зрелище народного праздника. Он видит в нем залог победы Франсуа Виллона, монаха Жана, гимнаста и Панурга над старой Францией с ее университетом, судом и церковью.

Панург ученый: он говорит на всех языках, даже по-баскски.

Но так шутили в афинском, народном по происхождению театре, смешивая языки «скифский», «персидский» и даже птичий.

Так смешивал наречия Мольер в комедиях.

Романы Рабле и Сервантеса разделены полустолетием; на них можно учиться тому, что не только спор «верха» с «низом» занимает внимание человека.

Напомню еще один спор: молодого Франца Бертольде, рыцаря, посадили в тюрьму, потому что он поднял крестьянское восстание. Срок заключения назначен так: «Пока стены замка моего не подымутся на воздух и не разлетятся...»[1] Франц был дружен с алхимиком. В тюрьме он изобретает порох, взрывает замок, создает новое оружие, и рыцарь — «олицетворение посредственности» — погибает от пули. Дальше Пушкин писал в плане: «Пьеса кончается размышлениями и появлением Фауста на хвосте дьявола (изобретение книгопечатания — своего рода артиллерии)»[2].

Напомним, Гаргантюа писал Пантагрюэлю письмо: «Ныне в ходу изящное и исправное тиснение, изобретенное в мое время по внушению бога, тогда как пушки были выдуманы по наущению дьявола» (Рабле, стр. 183).

Фауста многие считали изобретателем книгопечатания.

Пушкин был внимательным читателем Рабле.

ТЕОРИЯ ГРОТЕСКА В КНИГЕ М. БАХТИНА

Книги Рабле историчны; они созданы великой эпохой великих надежд, которые не осуществлялись. Историчен и Сервантес. Показать Рабле и Сервантеса вне гуманизма, вне реакции, вне всей драмы человеческой истории мне кажется неправильным.

Само художественное произведение всегда в себя включает элемент противоречия; развитие и противоречие нельзя понимать только как чисто внутреннее. Модель человека, та модель, которая дана Рабле, та, которую раскрыл Виктор Гюго и развил М. Бахтин, существует в изменяющемся виде.

Скитания Дон Кихота, войны и путешествия Пантагрюэля, Гулливера, «Житие протопопа Аввакума», боли героев и авторов; тюрьмы героев Филдинга и Диккенса, каторга Достоевского должны быть приняты во внимание при исследовании художественного произведения.

---

[1] А. С. Пушкин, т. V, стр. 484.
[2] Там же, стр. 619.

Живет не только человек — живет человечество.

Недостаток модели мира, предложенный в работе М. Бахтина, сказывается в том, что тысячелетняя история искусства не показана. Бахтин пишет: «Освещающее значение Рабле громадно; его роман должен стать ключом к мало изученным и почти вовсе не понятым грандиозным сокровищам народного смехового творчества» [1].

Термин «смеховой» — новое слово.

Но что является материалом, который потом становится смешным, какой конфликт или конфликты вызывают смех?

Каковы временные изменения этой традиции? Что повторяется при новом возникновении?

Какой Бирнамский лес, испугавший Макбета, наступает на старое колдовство?

Время Рабле — время пересоздания искусства.

Л. С. Выготский в книге «Психология искусства» сперва излагает идеи Фрейда, а потом полемизирует с ним: «Действие художественного произведения и поэтического творчества выводится всецело и без остатка из самых древних инстинктов, остающихся неизменными на всем протяжении культуры, и действие искусства ограничивается всецело узкой сферой индивидуального сознания. Нечего и говорить, что это роковым образом противоречит всем самым простейшим фактам действительного положения искусства и его действительной роли. Достаточно указать на то, что и самые вопросы вытеснения — что именно вытесняется, как вытесняется — обусловливаются всякий раз той социальной обстановкой, в которой приходится жить и поэту и читателю. И поэтому, если взглянуть на искусство с точки зрения психоанализа, сделается совершенно непонятным историческое развитие искусства, изменение его социальных функций, потому что с этой точки зрения искусство всегда и постоянно, от своего начала и до наших дней, служило выражением самых древних и консервативных инстинктов. Если искусство отличается чем-либо от сна и от невроза, то прежде всего тем, что его продукты социальны в отличие от сновидений и от симптомов болезни, и это совершенно верно

---

[1] М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле, стр. 5.

отмечает Ранк. Но он оказывается совершенно бессильным сделать какие-либо выводы из этого факта и оценить его по достоинству, указать и объяснить, что именно делает искусство социально ценным и каким образом через эту социальную ценность искусства социальное получает власть над нашим бессознательным» [1].

В искусстве бессознательное становится сознательным. Иногда оно проходит через стадию гротеска.

Гротеск таил в себе восстание.

Один из первых теоретиков гротеска, Виктор Гюго создавал гротесковые романы, среди них «Собор Парижской богоматери».

Вот как понял этот роман один из величайших гениев человечества.

В журнале «Время» 1862 года в сентябрьском номере Ф. Достоевский напечатал предисловие к «Собору Парижской богоматери» В. Гюго.

Достоевский считал, что в романе содержится формула всего искусства XIX века: «...формула ее — восстановление погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков. Эта мысль — оправдание униженных и всеми отринутых парий общества».

Достоевский считает, что в искусстве не надо искать аллегорий, но резюмирует: «Но кому не придет в голову, что Квазимодо есть олицетворение пригнетенного и презираемого средневекового народа французского, глухого и обезображенного, одаренного только страшной физической силой, но в котором просыпается, наконец, любовь и жажда справедливости, а вместе с ними и сознание своей правды и еще непочатых, бесконечных сил своих» [2].

Квазимодо, оседлавший колокол; Квазимодо, становящийся как бы голосом колокола, взывает голосом истории, но он не знает друзей и врагов и губит людей, которые хотели спасти Эсмеральду. Погибая, он мстит священнику-предателю и умирает у трупа Эсмеральды.

Виктор Гюго создал теорию гротеска и сам ввел в свое искусство гротеск. Он был услышан Достоевским,

---

[1] Л. С. Выготский. Психология искусства. М., «Искусство», 1965, стр 105.

[2] Ф. М. Достоевский, т. XIII, стр. 526.

развернут, обогащен потому, что гротеск Гюго соединял низкое и высокое — он историчен.

Гюго определил как центр художественного открытия, совершенного Рабле,— чрево, утробу. Он написал, что «...мир, который Данте низверг в ад, Рабле поместил в бочку» [1].

Виктор Гюго в книге о Шекспире говорит, что каждый гений имеет «свое изобретение». В перечислении гениев Виктор Гюго ставит рядом Рабле, Сервантеса и Шекспира. Это не только хронологично, но и исторически правильно. В гротескности Рабле Виктор Гюго видит спор с обычным восприятием.

Данте провел себя через ад, освещая историю своего времени. Рабле заключил, «поместил мир в бочку».

В метафоре одна вещь сравнивается с другой, но не заключается в ней, как в тюрьму, не замещает ее.

Метафора поворачивает познание предмета так, как кочегар переворачивает уголь кочергой в котле.

«Бочка» Рабле метафорична; она противопоставлена церкви, восстанавливая человека как тело, но не вырубая его из истории.

Характеры, схемы построения, повторяясь, изменяются и в себе самих обновляют противоречия. Сам карнавал противоречив и потому пользуется масками: человек замаскирован, он полуузнан, он и тот человек, которого вы знаете, и не тот.

В японском празднике масок участвовали обезьяны; на обезьяне маска, она изображает неизмененным лицо обезьяны, но она, маска,— это не просто обезьяна, а маскированная обезьяна, этим она введена в искусство.

Первыми подмостками античной комедии была, вероятно, телега-платформа, это уже выделяло костюмированного исполнителя от толпы зрителей, которые могли быть тоже костюмированными. Но подмостки давали возможность сыграть, выключиться, оторваться от обычного, чтобы его увидали.

Театральная иллюзия мерцает, она то появляется, то исчезает, создавая в искусстве новое видение обычного.

«Телесность» Аристофана, Рабле, Шекспира — это не

[1] М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле, стр. 138.

сопоставление «низа» с «верхом», «переда» с «задом». Это метод обновления видения и расширение многократности понимания. Она дает элементы сдвига и у Аристофана, и у Сервантеса, и у Рабле.

Великое — телесно. Телесна Венера. Гомер на пирах, может быть, ел, как Санчо.

Аристофан не менее откровенен, не более цензурен, чем Рабле. Женщины комедии «Лизистрата» отказываются быть женами своих мужей. Тема развита с фаллической откровенностью; развернута в ряде эротических сцен. Но женщины бастуют потому, что они добиваются мира.

Комедии Аристофана и роман Рабле, так же как роман Сервантеса,— это предложение перестроить мир; предложение это облечено в «смеховое» облачение, в вывороченную шубу, старое может умереть и в смешном.

Анализ комедий Аристофана мог бы найти место в работе о Рабле. Комедии сохранили связь с земледельческими праздниками, душа этих комедий — сдвиг, перестановка, преодолевание обычного. Женщины спорят не только с мужьями — они спорят с драматургом Еврипидом, считая, что он их неправильно изобразил.

Комедии Аристофана полны политическими спорами и эротическим своеволием. Комедии включают в себя философские споры и дают первые образцы новой литературной критики.

Изменяя путь искусства, Гоголь в России вспомнил Аристофана.

Автор в «Театральном разъезде» после представления новой комедии подслушивает в толпе, спускающейся по лестнице, как один из любителей искусства решает: «Я говорю на счет того, что в пиесе точно нет завязки».

Ему возражает «второй»: «Да, если принимать завязку, как ее обыкновенно принимают, то есть в смысле любовной интриги, так ее точно нет». После нескольких реплик «первый» возражает: «Но это выходит уже придавать комедии какое-то значение более всеобщее». «Второй»: «Да разве не есть это ее прямое и настоящее значение? В самом начале комедия была общественным, народным созданием. По крайней мере, такою показал ее сам отец ее, Аристофан. После уже она вошла в узкое

ущелье частной завязки, внесла любовный ход, одну и ту же непременную завязку» [1].

Не надо обуживать веселость Рабле, и географическую широту романа, и время борьбы смеха с косностью.

Гротеск живет рядом с утопией.

Нельзя себе представить и карнавал как праздник чистой физиологии. Во время карнавала изменялись социальные отношения: рабы становились равными своим хозяевам, существовала свобода слова.

У Аристофана в «Лягушках» спор о судьбе искусства становится спором о судьбе Афин, не переставая быть анализом творчества драматургов.

В потоке ступенчатых противопоставлений романа Рабле главное противопоставление состоит в том, что Пантагрюэль — великий изобретатель, полководец и представитель новой нравственности. Человек, по мнению Рабле, по природе добродетелен, если только не считать добродетелью церковные предписания; пороки возникают как извращение склонности.

Панург называет это общество царством Сатурна, то есть Золотым веком. Он помнит о празднике римских рабов, продолжавшемся неделю, и его обряды, выражающие мысль об освобождении. Путь вперед у Рабле, Сервантеса и Достоевского не одинаков, но однонаправлен.

О МЕНИППЕЯХ

Сочетание серьезного со «смеховым» М. Бахтин рассматривает как специальный жанр. Для жанра этого он создал название «мениппеи». Сатиры Мениппа не сохранились. Мы даже точно не знаем, когда жил этот писатель. Есть предание, что он был философом цинической школы, рабом, потом освобожденным. Говорят, что он занимался ростовщичеством.

Заметки о его сатирах остались в работах Марка Теренция Варрона, писавшего во втором веке до нашей эры. От него мы знаем, что в произведениях Мениппа стихи были смешаны с прозой.

У Лукиана есть диалог «Менипп, или Путешествие в

[1] Н. В. Гоголь, т. V, стр. 142—143.

подземное царство». По преданию, в подземном царстве побывал Геркулес — знаменитый герой, атрибутами которого были дубина и львиная шкура, наброшенная на плечи.

Менипп в начале диалога появляется в таком одеянии: он в хитоне, колпаке, у него лира, а на плечах львиная шкура. Вероятно, этот наряд является точным воспроизведением театрального наряда Диониса, который в первой сцене комедии Аристофана «Лягушки» является у дверей ада в таком костюме. Прибавим, что слуга его едет за богом верхом на осле.

Очевидно, то, что знает Лукиан о Мениппе, восходит к Аристофану. Менипп как бы присутствовал в «Аиде» при споре Эсхила с Еврипидом, костюм его — костюм Диониса — судьи драматургов в комедии Аристофана.

Менипп у Лукиана циник, скептически ко всему относящийся. Иногда определяют «Сатирикон» Петрония как вещь «мениппейского» жанра.

Зимой в 1593 году имя Мениппа внезапно было использовано в борьбе ученых юристов и филологов с католической лигой. Юрисконсульты, члены парламента, каноники вспомнили «Saturae Menippeae» Марка Варрона и создали свое произведение. К. Маркс пишет о нем:

«Мениппейская сатира о действии испанского снадобья и о заседании парижских штатов» («Satyre Menippée de la vertu du Catholicon d'Espagne et de la tenue des Etats de Paris») — забавный рассказ *о созванном в Париж собрании штатов в 1593,* которое хотело *вместо Генриха IV* избрать *королем* племянника генерального наместника Майена, молодого *герцога де Гиза.* Она в высшей степени помогла Генриху IV; она была названа *мениппейской* по имени философа-циника *Мениппа.* Замысел (ее) принадлежал *Пьеру Ле Руа* (руанскому канонику и раздатчику милостыни кардинала де Бурбона); им были написаны *три первые* и *самые слабые части:* Католикон (т. е. испанские деньги), *Таписсерия* {где иронически описано убранство зала заседания} *лиги,* и ее *процессия в Париже.* Главная часть прозведения возникла, когда *Пьер Питу* вместе с *Гильо, Пассера, Рапеном* и *Флораном Кретьеном* выполнили замысел Ле Руа. Эти друзья *зимой 1593* со-

вместно разработали это произведение, в котором высмеивались прения собрания сословных представителей лигеров. Наибольшее количество стихов принадлежит Пассера. Ему принадлежит также четверостишие, объясняющее *герб лиги, состоящий из двойного креста.*

«Dites moi donc, que signifie	«Скажите мне, что это значит,
«Que les ligueurs ont double croix?	«Что у лигеров двойной крест?
«C'est qu'en la ligue on crucifie	«Это значит, что лига
«Iésus Christ encore une fois».	«Распинает Христа еще раз» [1].

К. Маркс рассматривает мениппейскую сатиру как политический памфлет. В другом месте об этом же говорят К. Маркс и Ф. Энгельс: «Английская капиталистическая лига XIX столетия должна еще найти своего историка, подобно французской католической лиге, нашедшей историка в лице авторов «Менипповой сатиры» в конце XVI века» [2].

У М. Бахтина термин «Менипповой сатиры» применен к невероятно широкой области литературы, как древней, так и современной. В одном из примечаний к книге о Достоевском Бахтин причисляет Хемингуэя к жанру «мениппеи».

Мне кажется — чистых жанров вообще не существует. Правда, иногда какое-нибудь жанровое явление закрепляется как классическое, то есть канонизируется.

Вообще же все жанровые явления содержат в себе движение, и тем самым они противоречивы. Вот эту противоречивость жанра как такового М. Бахтин определил как «мениппею».

В результате понятие «мениппея» у него охватило почти всю литературу.

Термин «мениппея» понадобился Бахтину в силу новости и неопределенности, но в результате расширенного пользования термин потерял определенность.

М. Бахтин в книге «Проблемы поэтики Достоевского» представляет мениппову сатиру очень широко:

«На исходе классической античности и затем в эпоху эллинизма складываются и развиваются многочисленные жанры, внешне довольно разнообразные, но свя-

---

[1] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I. М., «Искусство», 1957, стр. 356—357.

[2] Там же, стр. 356.

занные внутренним родством и потому составляющие особую область литературы, которую сами древние очень выразительно именовали «σπουδογέλοιον», то есть областью серьезно-смехового. Сюда древние относили мимы Софрона, «сократический диалог» (как особый жанр), обширную литературу симпосионов (тоже особый жанр), раннюю мемуарную литературу (Иона из Хиоса, Крития), памфлеты, всю буколическую поэзию, «Мениппову сатиру» (как особый жанр) и некоторые другие жанры» (стр. 142).

Перечисление дается без ссылки. Мениппова сатира дана в кавычках, как частный случай литературы, не относящийся к стабильным жанрам.

Дальше значение термина изменяется.

На стр. 151 сообщается: «Не чем иным, как развернутой до пределов романа «Менипповой сатирой», является «Сатирикон» Петрония». Потом упоминается «Золотой осел» Апулея.

О Лукиане и вещах Сенеки на стр. 155 говорится: «Линия этой экспериментирующей фантастики продолжается, под определяющим влиянием мениппеи, и в последующие эпохи — у Рабле, Свифта, Вольтера («Микромегас») и других».

На стр. 156 говорится, что мениппеи могли оказать влияние на Августина, и далее: «Отметим попутно, что и Достоевский при изображении двойничества всегда сохраняет наряду с трагическим и элемент комического (и в «Двойнике» и в беседе Ивана Карамазова с чертом)».

На стр. 161 мы читаем следующее: «В сущности, все особенности мениппеи (конечно, с соответствующими видоизменениями и усложнениями) мы найдем и у Достоевского».

М. Бахтин знает, что Достоевский не мог идти от античной мениппеи (и даже если она существовала), но он думает, что «не субъективная память Достоевского, а объективная память самого жанра, в котором он работал, сохраняла особенности античной мениппеи» (стр. 162).

Мне кажется, что эти утверждения слишком широки, так же как утверждение, что карнавальные вольно-

сти «очень хорошо раскрыл Гёте в «Годах учения Вильгельма Мейстера», а для нашего времени Немирович-Данченко в своих воспоминаниях» (стр. 175).

Делается это со многими оговорками, но мениппея все больше связывается с карнавалом. «Карнавализацией проникнуты и ее внешние слои и ее глубинное ядро» (стр. 177).

Постепенно под именем мениппеи соединяются самые разнообразные явления; правда, имя или, вернее, название «сатир мениппеи» сохранилось в 1594 году, но это случай единственный. Но утверждение, что в эпохе Возрождения «мениппея внедряется во все большие жанры эпохи (у Рабле, Сервантеса, Гриммельсхаузена и других)», неверно. На следующей странице присоединяется сюда Гофман. На стр. 198 Гейне «в своеобразной лирике сновидений», Жорж Санд и Чернышевский.

Распространение термина идет быстро, причем он то иллюзорно уточняется, то опять расплывается. Указания на характеристики, даваемые Достоевским, очень любопытны, но не уточнены.

Между тем книга посвящена Достоевскому, и она должна давать возможность посмотреть в тексте Достоевского, как это у него выглядит. Приведу теперь цитату, которую я могу уточнить только ссылкой на Бахтина: «Сочетание карнавализации с авантюрным сюжетом и острой злободневной социальной тематикой Достоевский находил в социально-авантюрных романах XIX века, главным образом у Фредерика Сулье и Эжена Сю (отчасти у Дюма-сына и Поль де Кока)» (стр. 212). Достоевский оказывается связанным с карнавализацией и мениппеей.

Термины «мениппея» и «карнавализация» появляются в разных формах. Но М. Бахтин утверждает: «Два «фантастических рассказа» позднего Достоевского — «Бобок» (1873) и «Сон смешного человека» (1877) — могут быть названы мениппеями почти в строгом античном [1] смысле этого термина, настолько четко и полно проявляются в них классические особенности этого жанра» (стр. 184).

---

[1] В античности строгого смысла этого термина *не* было.— *В. Ш.*

Достоевского не надо разъяснять неведомыми источниками, тем более что генезиса методологии творчества Достоевского они не дают.

«Бобок» и «Сон смешного человека» вещи разные, разнонаправленные. Человек прилег на могиле и услыхал разговор мертвых.

Разговоров мертвых в литературе было много — и в «Гильгамеше», и у Гомера, и в Библии, и у Лукиана, и в нашей литературе XVIII века, и у Маяковского в поэме «Человек».

Мы ведь с живыми не успеваем все выговорить; мы ведь с мертвыми не хотим расставаться.

Но «Бобок» — рассказ особенный, он важен не только своими отличиями от всех разговоров мертвых, но и местом своим в творчестве Достоевского. Оказывается, мертвые умирают не сразу; они имеют еще несколько недель угасающего сознания. Но тут мы слышим разговоры ничтожные: говорит гниющий мусор.

Это — отрицание бессмертия.

Совсем иначе построен «Сон смешного человека».

Человек умер, в гробу вознегодовал; гнев его воскресил, и он был перенесен на звезду.

Она была звездой Золотого века.

На ней жили люди, свободные от зависти, ревности и чувства собственничества.

Но смешной человек — современник Достоевского,— хотя и добрый человек, изменил нравы обитателей звезды. Они стали похожи на людей XIX века. Смешной человек просит у людей звезды, чтобы они его убили, просит, чтобы его распяли. Сам рисует для них крест.

Этот рассказ освещает нам отношение Достоевского к религии и к социализму, а также к Христу.

Названия жанров не изменяют судьбы книг, но понятие мениппеи, так же как и понятие карнавализации, отдаляет от нас Достоевского, лишает его исторической сущности, трагичности.

И я думаю, что эта часть книги «Проблемы поэтики Достоевского» неудача исследователя.

У М. Бахтина есть черты открывателя и изобретателя, но широта обобщения у него иногда оказывается морем, поглощающим уже найденную специфику.

«Миф» и «Роман-миф»

О МИФЕ

Считали, что миф первообраз поэзии; утверждали, что из мифа возникли философия и наука. Так говорил в «Философии искусств» Шеллинг больше чем полтораста лет тому назад.

Сказки часто объясняли как отзвуки мифов, долго думали, что они обожествление небесных явлений. Схожесть сказок объясняли и происхождением их из одного (обычно арийского) источника. Мифы восстанавливали по-разному и по-разному связывали.

В России этим увлекался А. Н. Афанасьев; он создал в 1866—1869 годах книгу «Поэтические воззрения славян на природу». Помню как Есенин увлекся этой книгой как откровением и написал под ее влиянием брошюру; называлась она «Ключи Марии».

В наше время вернулась, или снова возникла, неомифологическая теория. Очень измененная и обогащенная.

Швейцарский психолог К. Юнг говорил об «архитипах» — продуктах безличного, коллективного, бессознательного творчества первобытного человека.

Конечно, миф предшествует литературе и во многом ее определяет.

Мифы находятся в памяти человека, как инструменты в кузнице: для работы, а не для сохранения. Мифы отбираются по принципу построения новой эстетической структуры.

Греческая мифология создала оружие греческого искусства, методы его построения. Она нашла в мифологии законы искусства. Но мифы многочисленны; они разнообразней молотов и клещей. Разные поэты, обрабатывая историю одного и того же героя, отбирали разные мифы как материал и иногда подвергались упрекам за это. Миф о том, что Медея убила своих детей в негодовании на их отца — своего мужа, не был самым распространенным. Он отобран из древнего материала человеком, который прошел школу великой греческой трагедии и, споря с ней, заканчивал ее.

Мифология очень много определяет и очень много сделала: к ней мы возвращаемся, как к древнему оружию. Маяковский мечтал, что коммунистическое общество вернется к его стихам. Но будущее искусство прочтет Маяковского, не повторив целиком его старого восприятия. Мифология не место для прогулок, она место боев.

Уатту поручили усовершенствовать паровой насос; он увидал в паровом насосе элементы универсального двигателя, что позднее отмечено Марксом.

Изменение функции предмета и было гениальным открытием.

С этого момента началась другая его история.

Но мифы, повторяясь, не повторяются; они — шаги по изменяющейся дороге.

Вещь Томаса Манна, о которой мы будем говорить, классична как произведение неомифологической школы. Манн соединяет все похожие мифы и как бы связывает их. Но Озирис, Адонис, Гермес в разных упоминаниях — разные явления с разными функциями. Иногда Гермеса легче связать с Фигаро, с хитрыми слугами итальянской комедии, чем с толпой богов.

Библия — сводное произведение, многожанровое; это хрестоматия жанров.

Отдельные части Библии разножанровы. История Иосифа не похожа ни на сказание о всемирном потопе, ни на современный роман.

Я согласен с замечанием Льва Толстого, который давал крестьянским детям переделывать повесть об Иосифе Прекрасном, но многократно ужасался при мысли, что эта история будет переработана в традиции европейского романа. Строение структур замкнуто.

«...Например, возьмем Историю Иосифа Прекрасного, историю, которая до сих пор умиляет меня, которая умиляет все человечество. Дайте Боборыкину изложить эту историю. Разве он не напакостит ее своей техникой, своими выражениями: «сказал он, подымая свою левую ногу, в то время, как она полулежала», или: «серая краска дверей слабо освещалась небольшой лампой»?

...История Иосифа Прекрасного живет и будет жить

много столетий, а сочинения Боборыкина выдерживают сезон...»[1]

Роман Томаса Манна одновременно и роман новой мифологической школы, и конец старого исторического романа. Я не сравниваю Манна с Боборыкиным. Но Томас Манн настолько интересуется одеяниями, окружением, атрибутами, настолько хорошо знает их, что это находится в некотором противоречии с той самой теорией бесконечно отражающих друг друга, побеждающих время мифов, которой он придерживается.

История Иосифа Прекрасного больше привязана к своему времени, чем это кажется Томасу Манну. Это биография, вымышленная, но выдающая себя за реальную. История даже по количеству страниц, по подробностям и по масштабности своей противоречит мифу, как другой способ художественного мышления. Поэтому, подробно разрабатывая и обогащая археологическими подробностями историю Иосифа Прекрасного, Томас Манн принужден выкидывать из библейского текста очень живые куски, эмоциональные, соответствующие той эпохе, тому взаимоотношению племен и государств, в котором была осуществлена повесть об Иосифе.

ДЫМ ТЫСЯЧЕЛЕТИЙ

Проследим путь.

Томас Манн пишет в начале романа «Иосиф и его братья»: «Наши исторические записи охватывают около семи тысяч лет, и за это время, во всяком случае, ни одно дикое животное не было одомашнено. Это лежит за пределами человеческой памяти»[2].

«О все видавшем» называется история Гильгамеша. На глиняных таблицах отмечалось, что поэма записана

---

[1] Слова Л. Толстого, записанные И. Сацем. См. сборник: «Илья Сац». М.— П., 1923, стр. 47. Цитирую по книге: «Лев Толстой об искусстве и литературе», т. II. М., «Советский писатель», 1958, стр. 421.

[2] Томас Манн. Иосиф и его братья, т. I. Перевод с немецкого С. Апта. М., Гослитиздат, 1968, стр. 48—49.

«со слов Синликиуннинни заклинателя». Вероятно, ей около пяти тысяч лет. Это произведение четко сложившееся. Это не миф и не история. Это одна из первых записей о том, как непонятна смерть, как трудно сооружать колодцы, как непонятно добро и зло, как трудны дальние дороги и как дорого оружие.

Это не миф, хотя в поэме люди говорят и спорят с богами и плывут через океаны, отталкиваясь от дна его шестами, сделанными из самых высоких кедров, в мир смерти и оттуда возвращаются.

Все полно трудной достоверностью.

Точно говорит ученый нашего времени, переводчик эпоса о Гильгамеше («О все видавшем»), И. М. Дьяконов: «Мир IV—III тысячелетий до н. э.— это мир конца каменного века и начала века металла. Вся огромная зона лесов Европы, Азии и Африки была заселена полудикими охотничьими племенами, и лишь в полосе сухих субтропиков, от Испании до Китая, посреди степей бродили племена овцеводов (еще не имевших ни коня, ни верблюда и потому не превратившихся в кочевников)».

Земледельцы «...возделывали поля, орошенные из запруженных ручьев, и собирали урожай полудикого ячменя, пшеницы и полбы с помощью деревянных или глиняных серпов с кремневыми зубьями...» [1].

Это эпоха, в которой медное оружие новость.

Несколько позднее «Знатный воин выезжал на колеснице: это двуколка на сплошных колесах, с сидением вроде седла для возничего и с приступкой сзади для копейщика, или же четырехколесная тележка... впереди колесницы — «рога», через перекладину между ними переброшены вожжи; здесь же прикреплены колчаны для дротиков» (стр. 96).

Обычно боевая колесница запрягалась ослами, очень редко мулами. Мул был редкостью — он мог родиться только от ослицы, покрытой диким конем, которые еще ходили в степи и в горах. Дикое животное скрещивалось с одомашненным.

Мулы были драгоценны. Сын царя Давида — краса-

---

[1] Эпос о Гильгамеше. «О все видавшем». Перевод с аккадского И. М. Дьяконова. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 92.

вец и щеголь Авессалом — ездил на муле, как это записано в книге Царств (гл. 18).

Возьмем описание путешествия Синдбада-морехода («Тысяча и одна ночь». Ночи 536—566). В материале этой сказки отразились древние дорожники и предания бывалых людей. После одного из кораблекрушений Синдбад в корыте доплыл до пустынного острова и на нем увидал коня, привязанного «у берега моря», «конь закричал великим криком». На ржанье его из-под земли вышел человек и рассказал: «Каждый месяц с новой луной мы приводим чистокровных коней и привязываем на этом острове кобыл, еще не крытых, а сами прячемся в этой комнате под землей, чтобы никто нас не увидел. И приходят жеребцы из морских коней на запах этих кобыл и выходят на сушу и осматриваются, но никого не видят, и тогда они вскакивают на кобыл и удовлетворяют свою нужду и слезают с них и хотят увести их с собой, но кобылы не могут уйти с жеребцами, так как они привязаны.

И жеребцы кричат на них и бьют их головой и ногами и ревут, и мы слышим их рев и узнаем, что они слезли с кобыл; и тогда мы выходим и кричим на них, и они нас пугаются и уходят в море, а кобылицы носят от них и приносят жеребца или кобылку, которые стоят целого мешка денег, и не найти подобных им на лице земли»[1].

В рассказе о жеребцах, которые выходят из моря, и о стоимости приплода от них есть точные детали: жеребцы приходят на запах кобыл, которых приводят на берег во время течки.

В воду запах не доходит, но дикие кони, которых сперва называли дикими ослами, с гор слыхали запах ослиц и покрывали их.

Архитип этой сказки — реальность. Это реальность спаривания одомашненной самки с самцом ближайшего вида.

Так иногда появлялся приплод у собак от волков.

Не нужно думать, что архитипы мифов — мифы: они могут передать мифу не только старый обряд, но и старую технику.

[1] Книга тысячи и одной ночи в восьми томах, т. 5. Перевод с арабского М. С. Салье. М., изд-во «Художественная литература», 1959, стр. 271—272.

Мифы иногда рождаются так, как возникают новые породы зерновых культур, о которых Томас Манн думал, что о происхождении их мы никогда ничего не узнаем и что человек всегда сеял одни и те же семена.

Породы зерновых культур появляются в высокогорных местах, где гены растений переживают мутации под влиянием космических лучей.

Это тверже и изменчивей.

По проверенной гипотезе Н. И. Вавилова искали и нашли очаги происхождения культурных растений; обычно они связаны с горными районами.

Можно установить у различных видов и даже родов растений существование повторяющихся аналогичных параллельных форм.

Эволюция растений имеет свою направленность, которую можно изучить и создать направленные изменения растений.

Мифы не текут по трубам сквозь всю историю; они изменяются, расщепляются, сопоставляются, взаимно опровергают друг друга. Сходное оказывается несходным.

Томас Манн спрашивает в своей статье: «Разве Астарта 2-й Империи, именуемая Нана, не символ и не миф?» [1]

Нана не миф, она как бы модель самой империи Наполеона III.

Ее смерть от черной оспы предвестник и подобие Седана. Она бездарна, как Наполеон III; она призрак ложной, губящей привлекательности.

Катюша Маслова тоже не миф, а запись одной из структур старого строя русской империи, со многими сравнениями. Домами дозволенной проституции оказываются — церковь, суд, светские дома. Она знак, оценивающий этот мир, а не проститутка среди проституток. Она возникает у молодого Толстого на Кавказе, как разгадка оставленного им мира.

Она — метод сравнения.

В записных книжках написано 19 февраля (3 марта) 1857 года: «Гордость и презрение к другим человека,

---

[1] Gesammelte Werke, Bd. 10. B., 1955, S. 348, Цитирую по Литературной энциклопедии, т. 4, стр. 879.

исполняющего подлую монархическую должность, похожи на такую же гордость и самостоятельность бляди»[1].

«Воскрешение» Катюши состоит в том, что она покидает тот род существования, в котором живет, превозмогает его построение. Она масштаб всех построений романа.

Они измеряются этим мерилом — ее судьба — основа структуры.

Нана блудница своего времени и знак его гибели; она губит людей, ее любящих; блудница в поэме «Гильгамеш» не архитип всех блудниц — она женщина своего времени, и в нем она благословлена и проклята.

Мы потом перейдем к роману Томаса Манна для того, чтобы показать, что миф — это не многократный посев одного и того же зерна на той же почве. Он не повторяет архитип, а возвращает архитип для отказа от него.

Иллюзорное движение искусства состоит как бы из повторений, но эти повторения кажущиеся. Мы не просто оцениваем пульсацию изменяющейся сущности, а вырубаем во времени ступени кажущегося повторения и сравниваем их.

НОВОСТИ СТАРОГО ЭПОСА

(История Гильгамеша)

Обновим свой путь примерами.

Гильгамеш — герой аккадского эпоса, разнохарактерной ступени, вероятно, историческое лицо, жившее около трех тысяч лет до нашей эры, в то время как в низовьях реки Тигр уже копали канавы и уже приручили осла, но еще не овладели конями. Гильгамеш и друг его Энкиду ходят пешком на подвиги.

Сам Гильгамеш — великий воин, царь, живет за глинобитной стеной крепости, «чьи зубцы как из меди». «Обозри основанье, кирпичи ощупай: Его кирпичи не обожжены ли...» (стр. 7).

Обожженный кирпич — новость, которой гордятся. Гильгамеш — обладатель топора и кинжала из ме-

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 47, стр. 202.

ди — узнал, что боги создали героя Энкиду, который может с ним бороться.

Энкиду, заросший волосами, ходит в горах, ест траву, приходит вместе со зверями к водопою. Его боятся охотники. Голый и волосатый Энкиду ломает ловушки, выпускает зверей из ловчих ям, вместе с газелями ест траву.

Рассказ о нем повторяется два раза.

Неторопливость искусства еще мало обременена опытом; увиденное сперва описывается, потом повторяется тем, кто видел: торможение тавтологично.

Гильгамеш посылает охотника с блудницей Шамхат на путь к Энкиду, приказывает ей обнажиться, сам уходит.

Зверь-человек увидал, познал блудницу.

Наслажденье дала ему, дело женщин,—
Ласки его ей были приятны.
Шесть дней миновало, семь ночей миновало —
Неустанно Энкиду познавал блудницу.

(Стр. 12)

Он встал, увидал, что звери разошлись, оставили его. Узнал он, что ему, как прежде, не бегать, стал он «разумением глубже».

Идет вторая таблица древней поэмы. Блудница разорвала ткань своей одежды, половину дала человеку-зверю, половину оставила себе, сказав:

Ешь хлеб, Энкиду,— то свойственно жизни,
Сикеру пей — суждено то миру!

(Стр. 16)

Энкиду становится человеком, защитником охотников, другом Гильгамеша, спутником его в горные кедровые леса, где живут непобежденные звери.

Близость к женщине делает человека человеком.

Он поел хлеб, печенный в золе, выпил семь кувшинов крепкого пива.

Блудница приобщила его к людям, к их культуре, к пониманию, что он живет, к предчувствию горечи смерти.

Она оторвала его от стада.

Читаю эпос о Гильгамеше, перечитываю и проверяю повторения, удивляюсь на то, как увидали люди сами себя и друг другу о себе рассказали.

Все драгоценно — и борьба Энкиду с Гильгамешем, и

поход друзей в кедровый лес: они идут, копают колодцы. Скупо отрезают себе хлеб ломтиками.

Они совершают действия и видят сны — сны предваряют действия и осуществляются. Они совершают действия и переосмысливают их.

Блудница сделала человеком Энкиду, но он ее проклинает. Пусть она будет жить в тени от стены, греться в гончарной печи.

Пепел — последнее убежище теплоты, пепел — тепло нищих.

Он проклинает блудницу и отсылает ее на перекрестки и говорит, что она станет любовницей нищего; она будет ходить, не зная отдыха. Но бог — бог города-царства Шамхат упрекает его:

Зачем, Энкиду, блудницу Шамхат ты проклял?

Он говорит о том, что она научила Энкиду есть хлеб, пить то, что пьют люди. Энкиду благословляет блудницу.

К глиняным таблицам, на которых как будто следами придавленных к ним гвоздей записаны слова, теперь научились прикасаться, понимая.

На них обозначалась смена изменения человеческих отношений.

По-разному сложены шрамы клиньев; иногда они кажутся следами птиц, но это следы сменяющихся структур.

Это сменяются разные отношения человека к миру, разные расчленения виденного: познание мира через труд и разочарование.

О ПОВЕСТИ, КОТОРУЮ ЛЮБИЛ ЛЕВ ТОЛСТОЙ

Я говорю о главах 37—50 книги Бытия.

В ней нет чудес: проверьте.

Библейский рассказ занимает меньше половины книги Бытия.

В нем тормозится течение этого повествования.

Рассказ этот как бы вне родословий.

Иосиф не стал основателем-прародителем одного из колен израильских. Может быть, когда рассказ был при-

соединен к «Бытию», имена прародителей колен были уже все твердо закреплены.

Рассказ отделен от других повествований.

Вещь эта жива и сейчас.

В Библии она занимает страниц двадцать в два столбца, убористым шрифтом. Сто лет тому назад ученики яснополянской школы по предложению Льва Толстого делают свое изложение старой новеллы; у них она занимала приблизительно две страницы. Лучшие авторы были Фоканов — ученик Толстого (впоследствии он копал могилу Толстому и стал ее первым хранителем) и Морозов — мальчик талантливый, а потом пропавший неудачник.

У скотовода Иакова было двенадцать сыновей: одни рождены от нелюбимой жены Лии — это старшие дети, другие рождены от рабынь, двое — Иосиф и Вениамин — рождены любимой женой — звали ее Рахиль. Женитьба на ней была затруднена. Иаков семь лет работал за нее у дяди своего Лавана, но ему обманом дали другую дочку — Лию. Через неделю к нему ввели Рахиль, но сказали, что за нее он должен работать еще семь лет.

Сама Лия была ни в чем не виновата; она косила, была непривлекательна и стала принудительной женой, родившей сильных сыновей.

Иосиф — сын от любимой жены — был красив, умен, хитер. Он стал любимым сыном отца, Иакова,— сыном его старости. Отец подарил ему пеструю одежду, братья завидовали ему и хотели убить брата — так в сказке убили сестры девочку за золотое яблоко и серебряное блюдечко, которое ей досталось.

Иосиф был сновидцем. Первое торможение новеллы состояло в том, что он дважды видал сны, как братья и отец будут преклоняться перед ним.

Это предупреждение событий увеличивало напряжение зависти.

Иосиф в снах видал, что он с братьями вяжет снопы. Сноп Иосифа стоит прямо. «...и вот, ваши снопы стали кругом, и поклонялись моему снопу» (Библия, кн. Бытия, гл. 37, стих 7).

Потом Иосиф увидал, как солнце, луна и одиннадцать звезд кланялись двенадцатой.

Иаков был особенно недоволен, когда сыновья пересказали второй сон. Он сказал сыну: «...неужели я, и твоя мать, и твои братья придем поклониться тебе до земли?» (гл. 37, стих 10).

Рахиль, мать Иосифа, умерла при родах — Вениамина. Об этом сказано в главе 35-й, это не учтено в рассказе про сон Иосифа.

Рассказы складываются по своим законам, не только повторяя прежде сказанное.

Во сне Иосифа мертвая преклоняется перед живым. Иаков в Библии не замечает этого.

Сны в древних новеллах и романах — как бы первая, еще иллюзорная ступень свершения действия; они увеличивают занимательность и, предупреждая событие, увеличивают его значимость.

То, что Иосиф не является родоначальником одного из колен Израилевых, отметил Томас Манн.

В книге Чисел, в главе 34-й, упоминается только доля сыновей Иосифа (стих 23-й). У Иосифа Навина (гл. 14, стих 4-й) сказано, что от сынов Иосифа произошло два колена, но в книге Псалтырь в псалме 77-м сказано иное: «И отверг шатер Иосифов...» (стих 67-й).

Не буду разбирать многих мест с упоминанием Иосифа, но впечатление такое: этот герой Библии занимает в ней особенное, почетное и в то же время спорное место. Я думаю, что именно поэтому Томас Манн избрал героем для своего романа Иосифа Прекрасного.

Сыновья Иакова пасли свои стада в долинах Палестины — это подчиненные отца, они принадлежат ему вместе со стадами: одни братья произошли от законных жен, другие были рождены рабынями по поручению жен. Это суровые, дикие люди.

Мимо пастбищ, но в стороне от них проходят дороги в Ассирию, Египет, проходят караваны. Иосиф — человек отдельный; у него цветная одежда, данная отцом за то, что он сын от любимой жены, и за то, что Иосиф отцовский соглядатай. «И доводил Иосиф худые о них слухи до отца их»,— сказано в главе 37-й книги Бытия об отношении Иосифа к братьям.

Иосиф талантлив. Мудрость молодого человека, избранность его, дальновидность выражены в том, что

Иосиф сам видит вещие сны, а потом может толковать вещие сны фараона.

С большей определенностью в Библии мудрость не выражалась.

Повесть об Иосифе, включенная в Библию, могла бы быть своеобразной повестью о житейской удаче, но Иосиф не только удачлив, он предвидит будущее, он спасает народ от голода. То, что это делается путем залога земель, то, что фараон становится владельцем тех земель,— попытка объяснить факт особого характера владения землей в Египте.

Иосиф добр, хотя он и коварен. Он прощает братьям то, что они хотели его убить, то, что они продали его в рабство. Прощает за то, что они прежде всего братья, а потом, они не предали Вениамина. Доброта сильного человека привлекала людей к образу Иосифа.

Характеристика Иосифа дается в завещании отца — Иакова. Завещание занимает всю 49-ю главу книги Бытия, поэтому я не буду ее приводить целиком. Вот характеристика Рувима. Сперва скажем, что Рувим больше всех братьев жалел Иосифа, но вот что ему говорит отец:

«Рувим, первенец мой! ты — крепость моя и начаток силы моей, верх достоинства и верх могущества» (стих 3-й).

«Но ты бушевал, как вода, не будешь преимуществовать. Ибо ты взошел на ложе отца твоего; ты осквернил постель мою...» (стих 4-й).

Дальше следует осмысление того, что сделали другие братья, мстя за изнасилование Дины. Месть была коварна и жестока. Вот что сказано об этих братьях:

«Симеон и Левий братья, орудия жестокости мечи их» (стих 5-й).

«В совет их да не внидет душа моя, и к собранию их да не приобщится слава моя. Ибо они во гневе своем убили мужа, и по прихоти своей перерезали жилы тельца» (стих 6-й).

Перечисляются еще несколько братьев — суровых и грозных людей. В стихе 14-м говорится:

«Иссахар осел крепкий, лежащий между протоками вод».

Он характеризован как человек, приспособленный к рабству.

В стихе 17-м сказано: «Дан будет змеем на дороге, аспидом на пути, уязвляющим ногу коня, так что всадник его упадет назад».

Это суровые люди, суровые друг к другу: отец их осуждает.

Иосиф характеризован иначе (стих 22-й):

«Иосиф — отрасль плодоносного *дерева*, отрасль плодоносного *дерева* над источником; ветви его простираются над стеною».

Это другая сфера сравнений. Это дерево из сада около воды, могучее дерево, издали видное, существовавшее не только для себя.

Томас Манн понял отдельность, человечность Иосифа и использовал библейские предания в романе.

Были тягчайшие годы мировой истории. Фашисты проповедовали жестокость как религию. Они считали себя избранниками избранного народа, противопоставляли свою расу всем расам, гордились жестокостью.

Урок народам надо было дать на примере всем известном, увидавши старое по-новому.

Доброта Иосифа человечна и не унижает силу, а возвышает ее. Доброта Иосифа простирается на другие народы.

Томас Манн дал прекрасный образ мечтателя, руководителя, человека, которого горькая судьба привела к ласковости, прощению, любви и к пониманию будущего.

Добрый, хотя и по-человечески и по-мальчишески хвастливый, Иосиф — совсем не святой, но он изменяется в понимании окружающих и становится мягко-человечным. Люди вокруг него тоже изменяются в романе.

Иосифа бросили в колодец, потом продали в Египет. Там он возвысился. Потом он был оклеветан женщиной и брошен в тюрьму, но и там стал подручным тюремщика по хозяйственным делам.

В тюрьме Иосиф разгадал два сна. Один сон предвещал смерть заключенного, другого заключенного разгаданный сон предупреждал о том, что узник будет освобожден через три дня. Освобожденный вернулся ко двору фараона, должен был помочь Иосифу, но забыл о нем.

Но сам фараон увидел сон — двойной сон о тучных и худых коровах, о тучных и пустых колосьях.

Никто не мог разгадать сон, тогда освобожденный вельможа, из угодливости к владыке, вспомнил об Иосифе. Иосиф разгадал сон: дело шло о годах урожая и годах голода. Ему было поручено скупать хлеб.

Новелла включает предупреждающие сны: злобу и зависть братьев, заключение в яме, отсылку в Египет, клевету, снова разгаданные сны.

Братья принуждены приехать в Египет, чтобы купить хлеб. Нет другого хлеба в соседних странах — так говорится в новелле, путь братьев подсказан необходимостью.

Иосиф, вознесенный фараоном, мог бы и раньше известить отца о том, что он жив, но новеллы имеют свои условные законы — они исключают очевидное и включают то, что должно обусловить торможение движения фабулы, замкнутость в себе.

Иосиф увидел братьев: они приехали без Вениамина. Он мог бы упрекнуть их и завершить узнавание — открыть себя.

Но он сдержался, вышел, заплакал, вымыл лицо, вернулся. Он сказал, что покупатели должны привести еще младшего брата — Вениамина. Он мучит братьев этой еще непонятной угрозой и требует от них залога — брата Симеона, «связав его перед глазами их» (книга Бытия, гл. 42).

Менее всех виноват Рувим, он все время под гнетом неосознанного раскаяния и говорит перед Иосифом, не узнанным братьями: «...не говорил ли я вам: «не грешите против отрока»? но вы не послушались; вот, кровь его взыскивается».

Посмотрите, как мягко в этой знаменитейшей новелле заторможено и затруднено действие, как вписаны в нее препятствия и узнавания, то, что потом греки в своей драматургии называли перипетии, и как она не мифологична.

В Библии в главе 45-й узнавание братьями Иосифа совершается по его воле, он сам задерживал узнавание, потому что это торможение как бы и наказание братьев, которые хотели убить его и только сейчас понимают свою вину. Иосиф сам объявляет свое имя братьям.

«Иосиф не мог более удерживаться при всех стоящих около него, и закричал: удалите от меня всех. И не оставалось при Иосифе никого, когда он открылся братьям своим.

И громко зарыдал он, и услышали Египтяне, и услышал дом фараонов.

И сказал Иосиф братьям своим: Я Иосиф, жив ли еще отец мой? Но братья его не могли отвечать ему; потому что они смутились перед ним» (гл. 45).

Тут есть характер Иосифа, его крик, его жажда узнать о доме, все это записано знаками искусства того времени.

С тетивы слетает стрела усиленной эмоции.

События романа — и не только они, а все черты художественного произведения — здесь так построены, чтобы через неполные повторения и торможение заставлять медленно перебирать ступени чудесной судьбы Иосифа, человека, отказавшегося не от гордости, а от мести.

Значение моральных решений, противоречие их в композиции становится согласованием.

Осуществляется основной закон гармонии.

Частным случаем гармонии здесь является и фабула, и образы, и характеристика героев.

Кажущаяся неисполнимость задач, задаваемых в волшебной сказке, иного происхождения, чем хитрости Иосифа, затрудняющего узнавание своим возвышением.

Это смены способов торможения, и их можно разгадать и объяснить не из истории и не из предыстории, а из законов художественного построения, которое жаждет дать человеку «выпуклую радость узнавания», передать ему миропонимание автора.

Вот почему новелла эта оказалась бессмертной. Она вошла в книгу Бытия, как новый голос. Это не только рассказ о преступлении, но и повесть о прощении преступления.

Любимый сын богатого скотовода Иакова — Иосиф — продан братьями в рабство. Раб Иосиф становится в Египте сперва управляющим в доме Пентефрия, почти вторым в Египте человеком после фараона.

Человек трижды оказывается не на своем месте; человек, резко изменяющий свое положение в обществе.

Это та разность, то напряжение дерева, которое натягивает тетиву сюжета и посылает стрелу.

В романе Томаса Манна это натяжение заменяется рядом противопоставлений, рядом иронических преломлений исторических восприятий.

В результате все становится более обыденным, я бы сказал, либеральным, более возможным и менее трагичным.

РОМАН И НОВЕЛЛА

Прошлое в нас живет, опровергаясь или только переосмысляясь.

Шекспир инсценировал итальянские новеллы, в которых сохранились и недавние происшествия, и воспоминания о более старых происшествиях, и отголоски мифов, но новое требует для себя нового пространства.

Беда в том, что пирамиды почти целиком состоят из камня. Пространства-емкости в них не больше, чем то, которое выедает червь в пне: так узки оставленные в пирамидах помещения для саркофагов фараонов.

Томас Манн раздвинул пространство новеллы об Иосифе Прекрасном. Новеллу — простую, добрую, рассказ об удаче, о доброте он осознал, как миф. Миф развил бесконечными сравнениями предания о богах и героях, как бы алгебраизируя их противопоставления.

Но Иосифа похитившие его братья увезли не только из Палестины; они вырвали его из семьи и мира мифов. Мотивировки новеллы в ней конкретны и бытовы.

Иосиф Прекрасный у Томаса Манна наследник множества имен: он все помнит, все знает и цитирует, как начетчик.

Роман Томаса Манна — произведение. Он построен не только как обозрение прошлого, но и как прощание с прошлым. История Иосифа Прекрасного в Библии сделана как брешь в будущее, как заново проломанная улица в старом городе; она великое произведение.

В романе Томаса Манна модель мира, в котором живет Иосиф Прекрасный, анализируется повторениями — они зеркальны.

Мир повторений неподвижен и поэтому пессимистичен, хотя герой добр.

Построение этой библейской новеллы, может быть, кто-нибудь смог бы пародировать, но переделать ее нельзя.

От этой задачи Гёте отказался не только по молодости.

Этот 75-листный — последний роман Томас Манн задумал писать, прочтя в мемуарах Гёте «Поэзия и правда», что Гёте еще ребенком собирался на тему «Иосиф Прекрасный» написать «...пространную импровизированную повесть» и сжег ее, так как она показалась ему слишком «бессодержательной».

Гёте хотел дорисовать безыскусственный рассказ, наполнив его деталями. Манну, по словам его доклада, прочтенного в 1942 году, тоже казалось, что в Библии все это написано «скупо, как репортаж» (т. 2, стр. 899—900).

Стариком взялся в Мюнхене Томас Манн за роман, проникнутый воспоминаниями о мифах, о Гёте и о Стерне, а также отзвуками раннего немецкого романтизма.

Работа Томаса Манна огромна и спорна. История Иосифа Прекрасного всем человеческим сознанием выделена из Библии.

В книге «Что такое искусство», говоря о том, что делает искусство всемирным, Л. Толстой писал в 1897—1898 годах: «В повествовании об Иосифе не нужно было описывать подробно, как это делают теперь, окровавленную одежду Иосифа и жилище и одежду Иакова, и позу, и наряд Пентефриевой жены, как она, поправляя браслет на левой руке, сказала: «Войди ко мне», и т. п., потому что содержание чувства в этом рассказе так сильно, что все подробности, исключая самых необходимых, как, например, то, что Иосиф вышел в другую комнату, чтобы заплакать,— что все эти подробности излишни и только помешали бы передать чувство, а потому рассказ этот доступен всем людям, трогает людей всех наций, сословий, возрастов, дошел до нас и проживет еще тысячелетия»[1].

Вот почему я не вполне уверен в том, что даже Томас Манн был прав, повторив попытку Гёте и переступив че-

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 30, стр. 162.

рез запрет Льва Толстого. Но роман хорош. В нем есть прекрасная, может быть гениальная, глава «Отчет о скромной смерти Монт-кау», в которой рассказывается о дружбе молодого еврея Иосифа со стариком египтянином. Это глава о дружбе, о равенстве и о принятии на себя чужой скорби.

Когда Т. Манн отходит от Библии и создает новые поляны для анализа, роман вырастает и приобретает характер величия.

В доме Пентефрия жил управляющий Монт-кау — добрый и несчастливый человек. Лукавая ласка, которую оказывал Иосиф своему начальнику, может быть, оказалась первой лаской в жизни Монт-кау. История отношений людей здесь очень хорошо разработана. Почтительность слуги обращается почти в сыновью любовь.

Иосиф был красноречив: он умел обманывать людей, подсказывая им решения свои так, как будто они сделаны тем, кто слушает его. Иосиф умел говорить людям ласковые слова перед тем, как они уходили спать. Но вот Монт-кау уходит в смерть, и тут мастерство романиста, построившего и подготовившего сцену, подымается высоко. Иосиф говорит умирающему:

«Разве сегодняшнее мое вечернее благословение чем-либо отличается от обычного, когда я советовал тебе не думать, что ты *должен*, а думать, что ты *волен*, что ты *имеешь право* уснуть? Представь тебе только, имеешь право! Конец горю, муке и всякой докуке. Нет больше ни боли в тебе, ни удушья, ни страха судорог. Ни противных лекарств, ни жгучих припарок, ни червей-кровопийц у тебя на затылке. Отворяется темница твоих тягот. Ты выходишь на волю, ты, счастливый, бредешь налегке стезей утешенья, и каждый твой шаг утешает тебя все сильней и сильней. Ибо сначала идешь ты еще по знакомой долине, ежевечерне встречавшей тебя благодаря моему напутствию, и с тобой еще, хоть ты этого уже не сознаешь, какая-то тяжесть, какая-то затрудненность дыхания, и причиной тому твое тело, которое сейчас придерживают мои руки» (т. 2. стр. 165).

Тут читатель заинтересован отношением между людьми. Но таких удач в романе не много. Характеристики людей в нем повторяются и повторяются положения.

Иосиф оклеветан женщиной и попадает в тюрьму. Тюрьмой заведует Май-Сахме. Он неудачник в любви и неудачный писатель. Все эти неудачи становятся вводными новеллами. Отношение Иосифа к нему повторяет отношение к управляющему Монт-кау. Постепенно Иосиф овладевает своим начальником. Май-Сахме становится подчиненным Иосифа; при перемене судьбы он сопровождает Иосифа ко двору фараона.

В старых драмах у героев и у героинь были наперсницы и наперсники, они при публике рассказывали им о своих намерениях. Это была как бы мотивировка внутреннего монолога.

Разговаривая с бывшим своим начальником Май-Сахме, Иосиф вдвоем с ним создают сценарий будущего узнавания. Иосиф волнуется. Управляющий, которого он теперь просто называет Май, подсказывает ему решение: на каком языке разговаривать с братьями, не лучше ли призвать переводчика, какие хитрости применить, тормозя узнавание.

Этот сговор занимает почти главу.

Но вот происходит само узнавание: «А Иосиф!.. Он встал со своего престола, и по щекам его, сверкая, катились слезы. Сноп света, падавший прежде сбоку на братьев, тихо перекочевав, упал теперь через оконце в конце палаты прямо на Иосифа, и поэтому бежавшие по его щекам слезы сверкали как алмазы.

— Пусть все египтяне выйдут отсюда,— сказал он,— все до единого. Я пригласил поглядеть на эту игру бога и мир, а теперь пусть будет зрителем только бог» (т. 2, стр. 776).

Дальше идет длинный абзац о том, как Май-Сахме оттесняет челядь из комнаты; потом начинает говорить Иосиф, «не обращая внимания на бежавшие по его щекам алмазы...».

Мне кажется, что это написано условно, неточно; скорее раздвинуто в длину, чем обогащено эмоциями.

Старую песню трудно переложить на новую мелодию. Надо изменять способ инструментовки.

Надо давать мир в его видении — в таком видении, которое принимается писателем.

Поговорим о современниках. Когда в романе В. Ка-

таева «Белеет парус одинокий» гимназист, играющий в пуговицы, попадает в детское, но тяжелое рабство к своему другу — и носит патроны, — мы этому верим. Когда в «Хуторке в степи» дети без спроса едят варенье, все время стараясь делать так, чтоб убыль его в банке не была заметна,— мы верим и волнуемся.

Когда мальчик ищет деньги, чтобы купить электрическую машину, вместо этого ему подсовывают электрический элемент, то мы огорчаемся вместе с мальчиком.

По описанию течет ток заинтересованности — есть напряжение.

Когда в повести «Кубик» мальчик ищет сорок копеек для того, чтобы построить воздушный шарик, когда он повторяет изобретение, то мы заинтересованы вместе с ним. Когда он переносит свое воспоминание о легкости стояния в воде, об ощущении разгруженности,— мы чувствуем все это вместе с ним.

Детство возвращается с нами, и мы идем по детству, правда иногда перелистывая книгу Марка Твена о ссоре двух мальчишек у берега Миссисипи (см. «Том Сойер» Марка Твена).

Но когда мы в мире, страдающем от изобилия вещей, в мире толстых подошв, пестрых вещей, имеющих разную цену, пытаемся жить эмоциями восторга качеством, то вход в ворота жизни труден.

Можно как угодно соединять куски повествования; во всяком случае, их можно соединять не единством героя, но надо передать читателю отношение писателя к вещам.

Старый роман жив в старых книгах, но попытки создать новый роман живы в немногих страницах новых книг.

Пафос Томаса Манна, пафос создателя новой мифологии нам понятен, потому что он потерял старую заинтересованность в сегодняшнем дне.

Сюжетное ослабление романа вдруг оказалось нуждающимся в подпорках, которые привязывают тело повествования к старой палке, воткнутой в землю.

Роман Манна то вырастает, то сникает; иногда его страницы становятся трудно переворачиваемы. Но путь, по которому пошел Манн,— путь человека, который несет с собой не вещи, а мысли и хочет не потерять масштаба прошлого.

Пытаюсь показать, что удвоение или утроение повествования, введение мифологической линии или расщепление героя — это только предварительный путь. Томас Манн — завершитель старого романа. Что будет дальше, мы не знаем, потому что всего труднее в сегодняшнем дне — его понять, его оценить, увидать в кажимости сущность, то есть, пройдя по знакомой улице, заново смонтировать свое видение, научиться выделять главное и поднять его в сюжет, то есть в познание предмета повествования.

История противоречиво присутствует в сегодняшнем дне.

То, что кажется неподвижным, течет.

Так ледники гор Средней Азии орошают наши хлопковые поля.

Надо учиться, управляя всей своей волей, пользоваться водой и илом запруженного Нила.

ИСТОРИЯ И ВРЕМЯ

Умный роман Томаса Манна иронически построен по законам архитектуры с методом несовпадающих повторений европейского романа. Если братья бросят Иосифа в пустой колодец, то в начале романа он при луне будет сидеть на краю пустого колодца, отец его Иаков будет бояться за сына: бояться, что или лев его растерзает, или дитя упадет в глубину.

Иосиф сидит на краю колодца, это предсказывает то, что братья его бросят в другой сухой колодец. Тот колодец осмыслен как смерть и воскресение, и так же осмыслено пребывание Иосифа в тюрьме.

Герои нового романа читали все европейские романы и живут, отрицая национальную вражду и пересматривая фрейдистское понимание жизни.

Томас Манн великий романист, но он колонизовал древнюю новеллу скептическими героями нашего времени, диалогами и авторскими комментариями.

Томас Манн смотрит в историю, как в глубокий колодец, на дне которого выкопан еще более глубокий колодец.

Есть среднеазиатская шутка, что для того, чтобы сделать минарет, нужно построить глубокий колодец и потом вывернуть его наизнанку.

В романе Томаса Манна история, вдавленная вовнутрь, становится колодцем с уступами.

Стиль романа ироничен. Архитектура романа как бы повторяет миф. Автор верит в миф, отрицая историю.

Верит он, может быть, только в Атлантиду.

Там все концы уходят в соленую воду.

Это тот же потоп — только топит не дождь, а океан; спасшиеся люди живут воспоминаниями.

В эпопее Манна построение библейского рассказа расширено, развернуто описаниями подробностей и диалогов и соотношениями других, так сказать, допотопных культур.

В культурных слоях, на которых стоят города и селения, обычна смена характера прослойки черепков. Черепки крепче новых сосудов, они почти плоски, почти не раздавливаются и не бьются, они характеризуют слой, помогая следить за сменой культур, не превращая последовательность в слитность.

Человечество движется, изменяет свою нравственность, вкладывает в *старое новое*. Не только прошлое учит нас. Мы сами переделываем прошлое, переосмысливая его, разно пользуясь наследством, пользуемся — отрицая.

Но в романе Томаса Манна иногда притча преобладает над историей.

Культурные слои в романе так соотнесены, что часто кажутся одновременными или вневременными. Отсчет же времени в романе в отдельных эпизодах передает теперешнее время: наш календарь и циферблат наших часов.

Время Библии движется условным счетом, семь — это много. Это шаг тогдашней жизни.

Бытовое время отсчитывалось скотоводом. Оно определялось сменами поколений людей и окотом скота.

Томас Манн, создавая из двадцати пяти глав книги Бытия роман в тысячи страниц, дает наше время, наши отсчеты его течения. Его «коротко» и «долго» иное, чем «коротко» и «долго» для скотовода. В романе Томаса

Манна в сознании Иакова есть часы и минуты, которые существовали тогда только в другой культуре,— где осознавали их только астрономически.

Правда, спор о датах событий в определении их точности ироничен.

Мир книги Бытия знает овец и ослов.

Впоследствии узнают верблюдов и вставят упоминание о них в старые повести.

Дым тысячелетий проницаем, и время не только наращивало глубины колодца. Жизнь не катится, как шар, в котором нельзя различить верха и низа, она изменяется войнами и изобретениями.

Человечество углубляет опыт, двигаясь вперед; мифы изменяются так, как изменяется в своем смысле слово. Изобретения по спиральным кругам всходят вверх, не суживая спирали. Они только «как бы» повторяются, являясь новыми построениями.

Отрицая течение времени в самом начале романа, повторяя это «снова и снова», Томас Манн утверждает, что человечеству неведома его древность, что человек в историческую эпоху не приручил, не одомашнил ни одного зверя, что древность не была движением.

Это неверно: мы об этом уже говорили.

Конь, верблюд были одомашнены уже тогда, когда существовала культура Шумерии, культура хеттов, культура Египта.

Сейчас мы лучше наших предков знаем свое прошлое, учитываем время и познаем, как изображение этого времени и ощущение его многообразны и различны.

Возвращаясь к борьбе Томаса Манна с историей, подчеркнем, что его борьба благородна в своей цели.

Томас Манн борется за гуманизм, представляя его почти извечным.

Заносчивый мальчишка, заласканный, любимец отца, доносчик на братьев, щеголь долгим путем труда и страха приходит к пониманию того, что надо прощать; иногда надо искать вину в самом себе.

Это в истории красавца Иосифа Прекрасного понимал Толстой и дети его школы.

В ходе огромного романа все понятно, но заглушено археологической подробностью деталей. Первоначальная

медленность процесса очеловечивания дана как неподвижность времени.

Это не разгадка прошлого, дом Пентефрия жил не по нашим законам любви и ревности, и не потому, что вельможа был скопцом.

Человечество умело не понимать.

Прошлое оно понимало в своем новом настоящем.

Будущее теперь предвидит, анализируя настоящее искусством и вычисляя его в науке.

В романе Томаса Манна все подготавливается умело, талантливо-вдохновенно, все раскрывается и мотивируется с подробностью горечи.

Хозяин Иосифа Пентефрий, большой вельможа, могучий охотник, оказывается евнухом, оскопленным своими родителями, чтобы облегчить его придворную карьеру. Он — изуродованный человек, это делает его снисходительным к предполагаемому греху Иосифа. Он получает возможность сказать своим старым родителям: «если вы должны умереть, то вы могли бы умереть сейчас».

Вина оскопления ребенка родителями стала оправданием мнимой измены жены. Пентефрий, заново превосходно созданный романистом, отпускает раба своего из дома полуобвиненным, полуоправданным.

Если и была измена, то изменили не ему.

Иосиф в кратком рассказе Библии понятен и без этого. Старые книги не должны были рассказывать, каких женщин знал молодой Иосиф, потому что девственность была просто запрещена: она могла терпеться только как посвященная богу.

Томас Манн написал роман с чудесными деталями, с характерами Лии и Ревекки, с добрым отлученным от дома великаном Рувимом, виноватым не только в том, что он рожден нелюбимой женой.

Но мир не катится колесом. Ничто не повторяется; мистические соответствия и имя Озарсиф, принятое Иосифом в Египте, напоминает об Осирисе, и положение Иосифа, который у постели жены Пентефрия вспоминает о Гильгамеше, искушаемом богиней Истартой, и мнимые повторения, хотя и точные — цитата. Человечество несет в себе историю, но не цитирует ее. Цитируют историю те, которые не создают новое.

Скорбящий над окровавленной одеждой Иосифа Иаков у Манна цитирует книгу Иова. Но скорбь Иова шире; он бунтует против построения мира: этот бунт помог и позднему Достоевскому «Братьев Карамазовых».

НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О РОМАНЕ-МИФЕ

Возвращаться назад нельзя, но можно обогатиться прошлым, так, как обогащался им Гёте, создавая «Фауста», используя и Библию, и, может быть, традиции кукольной комедии.

Роман Томаса Манна написан большим писателем, с полным знанием материала прошлого и с некоторой иронией к романной технике; недаром в одном из своих докладов, говоря о романе, Томас Манн упоминает Стерна.

Роман «Иосиф и его братья» не возвращение к прошлому — это защита настоящего. Манн защищал гуманизм, борясь с фашистами.

Но способ выделения основного для описания, способ членения объекта, иного соединения изменяется вместе с временем.

Удача романа, мастерство автора наводит на мысль об отношении романа к той короткой библейской повести, которой так восхищался Толстой.

Библейская история Иосифа Прекрасного могла бы быть сейчас напечатана в двух газетных подвалах.

Про смерть любимой жены Иакова сказано в трех коротких абзацах (в главе 35-й Бытия, стих 19—20).

Библейская биография Иосифа говорит об особенностях его поведения — он добрый и великодушный хитрец.

Рассказ об Иосифе Прекрасном использовался всей восточной литературой как рассказ о верности перед искушением. Все лишнее, даже хронологически необходимое, выкинуто. Осталась трагедия зависти и верности. Отец, братья и мать даны постольку, поскольку они связаны с конфликтом повести.

Смерть Рахили описана в главе 35-й, но в библейской повести про нее муж говорит, как про живую. Выражения «отец» и «мать» слиты в понятие «родители», и поэтому

про мертвую Рахиль, споря с сыном, Иаков говорит, как про живую.

В романе Томаса Манна описания многословны, а люди красноречивы.

Роды Рахили описаны подробно, сказано про Иакова, что «у него были две страсти: бог и Рахиль» (т. 1., стр. 362).

Женщина умирает долго и трогательно.

Роман приблизительно в 150 или 170 раз длиннее повести, по которой он создан.

У каждой эпохи своя условность изображения, свои конвенции, которые она соблюдает. Новое появляется в старом, появляется резко, как бы отрицая старое восприятие, но не затемняя его.

В эпосе о Гильгамеше герой спорит с богиней, как с равным существом. Потом умирает его друг Энкиду.

Живой рассказывает мертвому о том, какие подвиги они совершили. Все коротко, но время показано замедленным.

> Шесть ночей миновало, семь дней миновало,
> Пока в его нос не проникли черви,
> Устрашился я смерти, *не найти мне жизни.*
> Словно разбойник, брожу в пустыне.
>
> *(«Гильгамеш», стр. 64)*

Деталь, которую можно назвать натуралистической, вторгается в миф, который в то же время содержит в себе историю (в том числе и имя действительно существовавшего царя).

Элементы прошлого, настоящего и будущего восприятия жизни существуют в искусстве рядом.

Эпос предваряет роман. Миф предваряет эпос.

Роман не может вернуться в эпос, хотя этого мучительно хочет.

Можно проследить различие между методом показа времени в романе и показа времени в Библии.

История Иосифа, как мы уже говорили, дана в Библии как новелла, перебитая родословными; эти родословия скрепляют новеллу с другими частями Библии и показывают течение реального времени.

Изменения в самом герое не даются.

Он прекрасен, но не изменяется. Не толстеет, не стареет. Он такой, какой нужен для повествования.

У Томаса Манна даны возрасты Иосифа-юноши, взрослого Иосифа и Иосифа, уже пополневшего.

Даже любимый брат Вениамин, тоже пополневший, не узнает его, несмотря на знаки внимания, оказываемые знатным египтянином случайному пришельцу.

Вениамин как бы предчувствует узнавание, но не узнает человека, с которым провел детство.

Этого нет в Библии; в Библии мотивировка сказочна; в сказках человек приходит, совершивши подвиги, не постаревший. В «Одиссее» старение происходит для того, чтобы вернувшийся герой не был узнан.

Афина не превращает Одиссея — а возвращает ему молодость; старый раб узнал господина только по шраму от раны, когда-то нанесенной вепрем.

Томас Манн вводит в библейский рассказ реальное время: точный счет годов. Это невозможно, потому что рассказ был написан человеком, не имеющим необходимости точно отмечать течение времени, дробить его.

Одновременно Томас Манн дает характеристику времени вообще и приходит к заключению о непознавании его: «Мы причащаемся смерти и познанию смерти, отправляясь в прошлое на правах авантюристов-повествователей, и отсюда наше любопытство и наша испуганная бледность. Но любопытство сильней, и мы не отрицаем, что идет оно от плоти, ибо предмет его — альфа и омега всех наших речей и вопросов, всех наших интересов — человек, которого мы ищем в преисподней и в смерти, как искала там Иштар Таммуза, а Исет — Усири, ищем, чтобы познать его там, где находится минувшее» (т. 1, стр. 74).

Минувшее истории и мифологии для Томаса Манна своеобразное состояние неподвижности.

Он говорит, что три тысячи лет «...что это по сравнению с бездонностью времени?» (т. 1, стр. 75).

Время Томаса Манна заселено мифами, но они, повторяя друг друга, не передают разных состояний сознания человечества.

Иосиф — одновременно и Таммуз — бог весны, и Осирис — воскресающий бог, Гермес — хитрый похити-

тель стад у Аполлона, и Гильгамеш — герой, победивший все — кроме сна.

Герой много раз разгадан в полуцитатах.

Цитаты не дают эпопеи временнóй глубины, они, как кованная из золота литературная риза, одетая на икону, превращают все в повторяющийся орнамент.

Жена Пентефрия, Мут, соблазняя Иосифа Прекрасного, с манерной сложностью стыдится страсти, выдумывая способы поднести подарки любимому. Он отказывается от женщины так, как мог отказываться от нее Джозеф Эндрюс, полупародийный герой Филдинга.

Она разговаривает с Иосифом, как начитанная дама.

Женщина говорит: «Я обезумела от безмерного желания твоей плоти и крови, и я сделаю то, что говорю! Я любящая Изида, и взгляд мой — это смерть. Берегись, берегись, Озарсиф!» (т. 2, стр. 352).

Уговаривая безумную Мут, Иосиф вспоминает о Гильгамеше. Гильгамеш отвергает любовь к нему богини, и она выпустила на строптивца огнедышащего быка. Он тогда не был цитатой.

Человечное просто и понятно.

Блудница превратила зверя в человека и послала его на подвиги.

То, что в Библии было названо блудом, в древнем эпосе о Гильгамеше было новым бытом. Примеры и параллели, приведенные в истории Иосифа Прекрасного, рассредоточивают романное время, размывают его, как тушь.

То, что в Библии называлось блудом, в «Фаусте» у Гёте каралось как преступление.

Ангелы считают, что Маргарита должна умереть.

Важно не повторение, а несходство, рождаемое опытом нового познания.

Толстой иначе характеризовал героев, иначе их описывал, чем это начал делать Чехов.

Толстой считал Чехова не просто великим писателем, а обладателем нового мастерства.

Время оценивалось гением сменой способов изображения.

Многократно переосмысленные мифологизацией кон-

фликты перестают быть конфликтами определенного произведения.

В археологической части роман музейно точен, но археология воспринимается вне хронологии.

В романе большое количество спорных удач.

В старое помещенье вносят новую мебель.

Томас Манн боролся со старым библейским мифом, любуясь его антикварностью.

Понятно желание вступить в эту борьбу. О ней мечтал молодой Гёте. В борьбе Томас Манн, не оказавшись побежденным, остался хромым, как Яков, который боролся с неведомым пришельцем и одолевал его, но пришелец сокрушил бедро Якова на память о том, что он боролся с тем, кто превосходил его силой.

Иронический подвиг Томаса Манна не воскрешает роман как универсальную структуру прозы.

При рождении человека повивальная бабка перерезает, перевязав, пуповину, связывающую плод с матерью.

Искусство прерывно. Оно рождается для нового познания, нового исследования, нового расчленения восприятия и создания новых структур.

Вчерашний день существует, звучит, но эхо его должно быть учтено при записи нового звука.

«КЕНТАВР» ДЖОНА АПДАЙКА

В романе «Кентавр» действие идет как будто одновременно: в Соединенных Штатах Америки сейчас и в Греции во времена условного существования античных героев и богов. Апдайк как бы ученик Томаса Манна.

Разновременные действия сопоставлены и переплетены сложным способом. Злые мальчики бросают в своего учителя копьем: оно вонзается в его голень. Он идет, цокая тремя здоровыми копытами: «Он старался не наступать на больную ногу, но неровное цоканье остальных трех его копыт было таким громким, что он боялся, вдруг какая-нибудь из дверей распахнется, выйдет учитель и остановит его. В эту отчаянную минуту другие учителя казались ему пастырями ужаса, они гро-

зили снова загнать его в класс, к ученикам. Живот сводила медленная судорога; и возле стеклянного шкафа со спортивными призами, смотревшего на него сотней серебряных глаз, на блестящем натертом полу он, не замедлив шага, оставил темную парную расползающуюся кучу. Его широкие, пегие бока дрогнули от отвращения, но голова и грудь, как носовая фигура тонущего судна, были упорно устремлены вперед» [1].

Преподаватель средней американской школы Колдуэлл одновременно бедный человек в вязаной шапочке и мудрый кентавр Хирон, современник Прометея. Действующие лица романа одновременно и американцы и мифологические герои, причем первые буквы американских фамилий совпадают с именами (инициалами) мифологических героев; они облагорожены вторым планом.

Рассказ ведет сын учителя Питер, больной псориазом.

Древний Хирон был добр; происхождение его было темно и потеряно в противоречивости мифов; известно, однако, точно — он был сам воспитателем Ахилла, Асклепия, который сам был богом врачевания, Аполлона, Язона и многих других. Он был бессмертен, но отдал, терзаемый болью от отравленной стрелы, свое бессмертие герою Прометею, а сам был превращен в созвездие. Это один из самых человечных кентавров и, может быть, героев мифов. В противоположность Джону Апдайку вазы изображали этого кентавра с двумя передними человеческими ногами.

У бедного Кентавра-американца очень плохой старый автомобиль. Этот автомобиль чинится хромым другом Гаммелом: он в то же время Гермес — в мире мифов его зовут Гермес, но там он не был знаком с Кентавром.

У Гаммела в мастерской три помощника — они, очевидно, циклопы; сотрудники хромого Вулкана-Гермеса в мастерской, когда-то квартировавшей в Этне.

Кузнецы-циклопы не первый раз появились в литературе, но с точной мотивировкой.

В XXXIV строфе седьмой главы «Евгения Онегина» говорится о том, как

...сельские циклопы
Перед медлительным огнем

---

[1] Джон Апдайк. Кентавр. М., «Прогресс», 1966, стр. 17.

Российским лечат молотком
Изделье легкое Европы.

Так лечили и в мастерской Гаммела старый автомобиль Колдуэлла.

Когда человечество очень несчастно, оно возвращается к старым обновленным и заново сплетенным мифам. Болезненный сын Кентавра — одновременно автор книги или, по крайней мере, рассказчик всей истории.

Женщины, которые любят или жалеют Кентавра, награждены небесной красотой и сложно-свободной божественной нравственностью. Она сопоставлена в главе VI с технической американской мимикой любви, простой, как модель двигателя, созданного для младенца. Нравственность кентавров выше, хотя и печальна.

В дореволюционной литературе нашей страны тоже водились кентавры. В старой книге Андрея Белого «Северная симфония» во второй «драматической части» водились кентавры. Кентавр «Симфонии» носил на себе следы иронического происхождения. Андрей Белый называл жену его «сказкой»: «У нее были коралловые губы и синие, синие глаза, глаза сказки»; в нее был влюблен демократ, прообразом которого, весьма вероятно, являлся сам автор.

Она жена доброго морского кентавра, «получившего права гражданства со времен Бёклина.

Прежде он фыркал и нырял среди волн, но затем вознамерился обменить морской образ жизни на сухопутный.

Четыре копыта на две ноги; потом он облекся во фрак и стал человеком» [1].

Кентавр много раз упоминается в «Симфонии»: он добр, несчастлив, прост, довольно богат и даже покупает картины.

Стихотворения символистов о кентаврах были довольно бытовые. О кентаврах Андрей Белый писал в стихотворении «Игры кентавров». Он призывал кентавра:

О где ты, кентавр, мой исчезнувший брат...—

и писал в другом стихотворении:

---

[1] Андрей Белый. Собрание эпических поэм, т. IV. М., изд. В. В. Пашуканиса, 1917, стр. 145.

Тревожно зафыркал старик, дубиной корнистой взмахнув.
В лес пасмурно-мглистый
умчался, хвостом поседевшим вильнув.

В трагических мемуарах «Начало века», вышедших в Москве в 1933 году, Андрей Белый говорил: «Видеть мумифицированный людской рой, тобою же избранный, видеть далекими близких, ради которых ты порвал с прошлым,— горько; еще горше не сознавать причин перерождения собственных зорь: в золу и в пепел; если в этих мемуарах ты фигурируешь как объект мемуаров (не судья, не критик, а — самоосужденный), то могу сказать: я отразился в них таким, каким себя нéкогда чувствовал»[1].

Над всем этим предчувствием другого мира по крышам шел большой русский философ, уже тогда умерший,— Владимир Соловьев — шел по крышам, «вынимал из кармана крылатки рожок и трубил над спящим городом»[2].

Это была ирония, самоутешение, перенесение своего горя, своей недостаточности на другие, как бы существующие в искусстве предметы и столкновения.

Древняя родина мировоззрения человечества — мифология — не превращалась в миф, а становилась заменой реальности; гротеск был мотивировкой отхода от реальности.

Герой Джона Апдайка реально благородный и несчастливый человек. Он сам возвышается над тем, что называют действительностью, над скудостью жизни и нищетой мысли американского обывателя.

Жизнь Колдуэлла очень реальна: ничтожность учительского жалованья, угрозы увольнения; чековая книжка, на которую нет покрытия.

Поправка автора (не героя) — это рождение человеческого сознания в мифологии — человечество гордится собой.

Человечество мыслит часто в искусстве сравнениями,

---

[1] Андрей Белый. Начало века. М.— Л., Гослитиздат, 1933, стр. 11.

[2] Андрей Белый. Собрание эпических поэм, т. IV, стр. 215.

оно ищет истины так, как на войне артиллеристы приближаются к попаданию: перелет, потом недолет, затем пытаются засечь цель попаданием.

Попадание как бы случайно.

Мне жалко расставаться с благородными кентаврами.

Они были обитателями России до Андрея Белого.

Были русские сборники, которые назывались «Палеи»,— в них вписывались мифы: библейские, греческие, еврейские из Талмуда.

В тех книгах полемизировали монахи-книжники с евреями и мусульманами и всегда договаривались до ереси.

У нас в старину были и секты жидовствующих и еретики дуалистических толков: сказались они в легендах о «Соломоне и Китоврасе». Часть этих историй разобрана была Александром Николаевичем Веселовским, их можно найти в восьмом томе собрания сочинений под названием «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе».

Оказывалось, что эти сказания связаны со старыми рыцарскими романами — самыми древними, с легендами о Мервине и святом Граале.

Китоврас — это кентавр. Кентавр по мудрости равен Соломону. Он принимал участие в постройке Иерусалимского храма и был добр, но такова его натура, что ему приходилось всегда идти прямо, даже по кривым улицам, разрушая при этом здания. Однажды вдовица попросила его не разрушать ее дома. Китоврас попробовал обойти домик и сломал ребра и сказал: «мягкое слово — кости ломит». На вратах Софиевского собора в Новгороде изображена следующая картина: «На первом поле исполинская крылатая фигура Кентавра-Китовраса держит в одной руке небольшую фигуру в зубчатой короне, очевидно, Соломона, которого он собирается забросить» [1].

Искусство часто мыслит сопоставлениями.

Роман Апдайка — одна из попыток, так сказать, двойственного, симфонического изображения действительности, очеловечивание обычного, сказочно-героического.

---

[1] А. Н. Веселовский. Собрание сочинений, т. 8. Петроград, изд. Отделения русского языка и словесности Российской Академии наук, 1921, стр. 258.

В середине романа на четырех страницах дан развернутый «реальный некролог» замученного преподавателя, совершающего мелкие дела, добрые и ничтожные. Приведу кусок из конца некролога:

«Наряду с серьезной нагрузкой сверх учебной программы — обязанностями тренера нашей славной команды пловцов, распределением билетов на все футбольные, баскетбольные, легкоатлетические и бейсбольные состязания, а также руководством кружков связистов — мистер Колдуэлл нес на себе гигантское бремя общественной деятельности. Он был секретарем олинджерского клуба «Толкачей», консультантом двенадцатой группы бойскаутов, членом комитета по реализации предложения о создании городского парка, вице-президентом клуба «Львов» и председателем клубной комиссии по ежегодной распродаже электрических лампочек в пользу слепых детей».

Человек и в этом американском романе остается непознанным, как бы не уместившимся в страницы: человек пародийно обыденный нарочито не совмещается в героической иронии романа.

Замученный Кентавр гибнет на шоссе рядом со сломанным автомобилем «бьюик», среди бездушного пейзажа:

«Хирон подошел к краю плато; его копыто скребнуло известняк. Круглый белый камешек со стуком скатился в пропасть. Кентавр возвел глаза к голубому своду и понял, что ему и в самом деле предстоит сделать великий шаг. Да, поистине великий шаг, к которому он не подготовился за всю свою полную скитаний жизнь. Нелегкий шаг, нелегкий путь, потребуется целая вечность, чтобы пройти его до конца, как вечно падает наковальня. Его истерзанные внутренности расслабли; раненая нога нестерпимо болела; голова стала невесомой. Белизна известняка пронзала глаза. На краю обрыва легкий ветерок овеял его лицо. Его воля, безупречный алмаз, под давлением абсолютного страха исторгла из себя последнее слово. *Сейчас*».

К этому месту дана сноска на греческом языке:

«Страдая от неисцелимой раны в лодыжке, он удаляется в пещеру и там хочет умереть, но не может, потому

что он бессмертен. Тогда он предлагает Зевсу вместо Прометея себя и, хотя его ожидало бессмертие, оканчивает так свою жизнь». Из Аполлодора Афинского (греческого писателя 2 в. до н. э.).

«Хирон принял смерть».

Читая роман Джона Апдайка, я вспоминал, что сопоставление нескольких линий — обычное явление в искусстве. Событийное обоснование сопоставлений обычно (но не всегда) дается.

Виктор Гюго в четвертой главе трактата «Вильям Шекспир» писал:

«Во всех пьесах Шекспира, за исключением двух — «Макбета» и «Ромео и Джульетты»,— в тридцати четырех пьесах из тридцати шести, есть одна особенность, до сих пор, очевидно, ускользавшая от внимания самых значительных толкователей и критиков; ни Шлегели, ни даже сам г-н Вилльмен никак не отмечают ее в своих работах; между тем ее невозможно оставить без внимания. Это второе, параллельное действие, проходящее через всю драму и как бы отражающее ее в уменьшенном виде. Рядом с бурей в Атлантическом океане — буря в стакане воды. Так, Гамлет создает возле себя второго Гамлета; он убивает Полония, отца Лаэрта, и Лаэрт оказывается по отношению к нему совершенно в том же положении, как он по отношению к Клавдию. В пьесе два отца, требующих отмщения. В ней могло бы быть и два призрака. Так в «Короле Лире» трагедия Лира, которого приводят в отчаяние две его дочери — Гонерилья и Регана — и утешает третья дочь — Корделия,— повторяется у Глостера, преданного своим сыном Эдмундом и любимого другим своим сыном, Эдгаром.

Мысль, разветвляющаяся на две, мысль словно эхо, повторяющая самое себя, вторая, меньшая драма, протекающая бок о бок с главной драмой и копирующая ее, действие, влекущее за собой своего спутника — второе, подобное ему, но суженное действие, единство, расколотое надвое,— это, несомненно, странное явление» [1].

---

[1] Виктор Гюго. Собрание сочинений в пятнадцати томах, т. 14. М., изд-во «Художественная литература», 1956, стр. 300—301.

«Двойное действие,— говорит Виктор Гюго,— отличительный признак XVI века».

Он говорил об отраженных сюжетах в скульптуре и живописи того времени.

Замечание Виктора Гюго точно, но не полно. Параллельное действие пережило XVI век.

Братья добрые и злые постоянны в романах и драмах.

Параллели семейных историй часты в романах Толстого.

То, что сделал Джон Апдайк, не ново само по себе, новизна состоит в отсутствии мотивировки появления параллели.

Один и тот же персонаж является не тем же самым, переход от одной линии повествования к другой всегда внезапен.

В истории искусства нет исчезающих форм и нет чистых повторений. Старое возвращается новым для того, чтобы новое выразить.

Старое бросает на новое цветную, часто ироническую тень.

Новые жанры

ЖАНР.
ЕЩЕ РАЗ О ТОМ ЖЕ

Появляются постоянные связи, которые так тесно сплочены, что места сплочения как бы атрофируются, редуцируются, и весь процесс выступает в объединенном виде. Но точное значение функции мы можем проверить, развернув структуру целиком; тогда внятность восстанавливается.

Человеческое сознание исследует внешний мир, не восстанавливая каждый раз всю систему поиска.

Внутренние связи становятся настолько привычными, что как бы отсутствуют, но вся цепь проверяется именно законом отражения, законом проверки сознания.

Но жанр — это не только след.

Жанр — это не только установившееся единство, но и противопоставление определенных стилевых явлений, проверенных на опыте как удачные и имеющие определенную эмоциональную окраску и воспринимаемых как система. Система эта определяется в самом начале (в задании) через название вещи: роман такой-то, или повесть такая-то, или элегия такая-то, или послание такое-то.

Это общее определение вводит человека в мир рассказа и заранее предупреждает, в какой системе расположены те явления, которые подвергнуты анализу.

Жанр-род уже в становлении своем предполагает существование *иных* родов-строев.

Постоянно установленные обычаи — этикеты порядка осмотра мира (как мне кажется) — называются жанрами. Изменяются они не мало-помалу, и чаще изменяются не отдельной чертой, а как бы сламываясь и перевоплощаясь всей системой, как бы новым маршем лестниц.

Новатор — это вожатый, меняющий след, но знающий старые дороги. Он знает старый опыт, как бы поглощая его.

Н. Н. Вильмонт в книге «Великие спутники» приводит слова Достоевского, переданные Н. Н. Страховым: «Вот *он* (кто он, осталось неизвестным.— *Н. В.*) ставит мне в вину, что я эксплуатирую великие идеи мировых гениев. Чем это плохо? Чем плохо сочувствие к великому про-

шлому человечества? Нет, государи мои, настоящий писатель — не корова, которая пережевывает травяную жвачку повседневности, а тигр, пожирающий и корову, и то, что она поглотила!» Сказав это, Достоевский стал спешно собираться домой, точно пришел только затем, чтобы бросить эту реплику неизвестному обвинителю...» [1]

Он считал себя новым реалистом, уничтожающим старое представление, но в то же время им питающимся.

СПОР О РОМАНЕ

Спор о романе очень затянулся и ведется не без раздражения.

Обычно под романом подразумевали многоплановое произведение с мотивировкой соотнесенности планов.

Но существуют романы и повести самого разного вида.

Связь линии Пирожкова и Пискарева — не связь — это перпендикулярно столкнутые отношения двух разных людей в случайной уличной встрече. Один погиб, другой весело танцевал после того, как его выдрали.

Обоснование — мотивировка связи, что эти люди встретились и поклонились друг другу.

Русский роман необыкновенно разнообразен и не столько продолжает европейский роман, сколько опровергает структуру европейского романа.

4 апреля 1861 года Толстой записывает в дневнике:

«Думал дорогой, кидая камушки, и об искусстве. Можно ли целью одной иметь положенье, а не характеры? Кажется, можно, я то и делал, в чем имел успех. Только это не всеобщая задача, а моя» [2].

Само единство характера в русской прозе, как это указывал Ю. Тынянов, часто имеет парадоксальный характер. В повести Гоголя «Нос» нос майора Ковалева оказался запеченным в хлеб. Этот же нос в мундире ходит

---

[1] Н. Вильмонт. Великие спутники. М., «Советский писатель», 1966, стр. 9.

[2] Л. Н. Толстой, т. 48, стр. 34.

по Невскому, встречается с майором и указывает ему, что у него, носа, и господина Ковалева разные петлицы и, значит, они служат в разных ведомствах. Этот же нос хочет уехать в Ригу, потом его приносят майору Ковалеву на дом, и он его не может приставить на старое место: «В этом гротеске замечательна ни на минуту не прерываемая эквивалентность героя, равенство носа «Носу» [1].

«Положения» демонстративно могут не совпадать с характером и не создавать характеры, если это не поставлено в задачу самим художником.

Ю. Тынянов писал: «Нет статического героя, есть лишь герой динамический. И достаточно знака героя, имени героя, чтобы мы не присматривались в каждом данном случае к самому герою» (стр. 27).

ЕЩЕ О ГЕРОЕ

Я стараюсь держаться в пределах одного произведения, но целью моей книги является попытка осознать подвижность и разнозначность художественного произведения.

В мире русской литературы есть два героя: Евгений Онегин и Татьяна Ларина. Евгений Онегин дал имя стихотворному роману, но его жизнь в этом романе не поместилась, потому что Пушкин не мог рассказать о встречах Онегина с декабристами.

Декабристы отрезаны в конце «Войны и мира» и вырезаны из романа «Евгений Онегин». Но усилиями художников были созданы единства произведений, несмотря на пропуски.

Сон Николиньки — сына Андрея Болконского — это предсказание декабристского восстания и его анализ.

Сложнее единство романа «Евгений Онегин».

Он многоветвист и многолиственен, он как бы врастает

---

[1] Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка. М., «Советский писатель», 1965, стр. 173.

в русскую литературу, но развязки в нем нет, и это подчеркнуто тем, что Пушкин говорит о недочитанном романе, об отодвинутом бокале.

Нельзя говорить о героях, как о живых людях; они иначе узнают друг друга, иначе кончают любить, и, кроме того, они имеют право уходить из жизни без смерти. Но оценки Татьяны — это тоже литература. Эту оценку сделал Достоевский в своей речи о Пушкине, говоря о судьбе русского человека.

Что же я хочу напомнить в истории Татьяны?

Пушкин покинул Онегина в горькую для него минуту, и в последней строфе Онегин потерял свое окружение. Я приведу только три строки из последней строфы:

> Иных уж нет, а те далече,
> Как Сади некогда сказал.
> Без них Онегин дорисован.

Он вырезан из времени.

Существуют в любую эпоху несколько этикетов, несколько нравственностей не в смысле отрицания самого понятия, но в том смысле, что они принадлежат к разным укладам: одни прошли, другие еще будут.

Пушкин по-разному решал судьбу любви.

Какова же судьба Татьяны в образной системе романа?

Она простилась со своим домом, со «знакомыми лесами». Наступает время отъезда:

> Природа трепетно бледна,
> Как жертва пышно убрана...

Наступает зима:

> Татьяне страшен зимний путь.

Что ее ждет? Брак построен нарочито буднично.

На нее смотрит во время бала важный генерал. Она его не видит в толпе; его отметили две тетки, описали, где он стоит. Татьяна увидала свою судьбу, как бы удивляясь.

> «Кто? толстый этот генерал?»

Это он самый, важный, заслуженный, спутник Татьяны.

Петербург вокруг Татьяны Пушкин видит своими глазами и одновременно ее. Он не Онегин, но Татьяна судьба, которая не ему достается.

Структуры искусства иногда наивны, они нащупывают счастье или заменяют его заслуженно интересным несчастьем. Характеры героев изменяются. Толстый генерал получил фамилию, Гремин, голос и запел в опере Чайковского. Музыка показала нам его любовь к Татьяне: мы все эти отношения видим сквозь музыку.

Достоевский видал ее как жертву и тоже не ошибался.

Изменение героя не всегда результат его личного превращения в своей сущности. Изменение это часто вызывается ростом понимания писателем того, что обнаруживается в герое. Иногда же герой, как у Гофмана, двойствен в самом своем замысле.

Может быть, размышления Чичикова над списком купленных мертвых душ, в число которых попали и души беглых, является не ошибкой писателя, как предполагал Белинский, а тем зерном, из которого Гоголь хотел выразить другую сущность Чичикова.

Чрезвычайно любопытен и не разобран художественный опыт Герцена, который остался передовым писателем и еще недооцененным художником и в наше время.

Печатая в 1866 году пятую часть «Былого и дум», Герцен написал в предисловии: «Начиная печатать еще часть «Былого и думы», я опять остановился перед отрывчатостью рассказов, картин и, так сказать, *подстрочных* к ним рассуждений».

Герцен дальше говорит о неопределенности жанра произведения: «Былое и думы» — не историческая монография, а отражение истории в человеке, *случайно* попавшемся на ее дороге» [1].

Непрерывный поток статей в «Колоколе» представляет собой искусство, основанное на документе, но в то же время это искусство, дающее обобщение. Это как бы суд над временем с приведением документальных данных.

Суд вообще часто дается в художественных произведениях. Суд дан и в «Братьях Карамазовых» и в «Воскресении».

[1] А. И. Герцен. Полное собрание сочинений в тридцати томах, т. X. М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 10.

Искусство не просто изображает суд, оно само судоговорение и суд над жизнью.

Герценовская линия продолжалась в «Дневнике писателя» Достоевского.

Конечно, структуру старого европейского романа Толстой победно считал не универсальной.

Толстой отрицал западноевропейский роман, признавая его умелость. У него это звучит так:

«Русская <литература> художественная мысль не укладывается в эту рамку и ищет для себя новой...»

На полях: «Вспомнить Тургенева, Гоголя, Аксакова»[1].

Тургенев тогда попал на первое место как автор «Записок охотника», строй которых определил «Севастопольские рассказы» Толстого.

Что именно не удовлетворяло Толстого в европейском романе? Думаю, что прежде всего у него иная выделенность героя из общей жизни.

Судьба героев «Войны и мира», характеры героев, их жизнеотношения изменяются войной. Пьер выходит из войны вымытый, как в бане,— так его определяет Наташа. Война вымыла будущего декабриста.

Брак Пьера и Наташи не конец романа. Сон Николиньки вещий — он предсказывает крушение дела Пьера и столкновение внутри дворянства людей типа Пьера с послушными Аракчееву людьми типа Николая Ростова.

В романе ничего не кончается, и это было обозначено тем, что первые наброски романа начинались с описания севастопольского разгрома и возвращения декабристов на родину.

В романе «Анна Каренина» ничто не окончено ни для Левина, ни для Вронского.

Анна Каренина умерла, но проблема Анны Карениной оставлена.

Толстой придет к таким вещам, как «Фальшивый купон», в котором сменяются герои, но остаются положения.

Не только сюжетосложение классической русской прозы новаторское, но и герой этой прозы — новый герой, или герой с уточнением понятия.

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 13, стр. 55.

Евгений из петербургской повести «Медный всадник» назван в двенадцатой строке первой части «героем» и не имеет фамилии. Про него сказано:

Прозванья нам его не нужно...

В «Езерском» Пушкин оговаривается, что главное действующее лицо его поэмы вызовет возражение критики. Ему скажут:

Что лучше, ежели поэт
Возьмет возвышенный предмет,
Что нет к тому же перевода
Прямым героям...

Евгений не герой — он щепка на волнах наводнения. Он жертва истории, не способная к протесту. Он почти сосед Акакия Акакиевича; только тот уже совсем лишен романтической внятности, но протест их не случаен.

Заголовок произведения Лермонтова «Герой нашего времени» — констатация нового положения «героя». Печорин — герой без возможности совершения героического поступка, и все построение произведения, начинающееся очерковыми записками какого-то проезжего, нарушает романную традицию и, изменяя наше восприятие Печорина, позволяет нам определить его значение.

Печорин утвержден как «Герой нашего времени». Лермонтов писал:

«Может быть, некоторые читатели захотят узнать мое мнение о характере Печорина? — Мой ответ — заглавие этой книги. — «Да это злая ирония!» скажут они.— Не знаю». И для Лермонтова, вероятно, Печорин не герой — он только тот, кто может стать героем.

ГЕРОЙ У ДОСТОЕВСКОГО

Порфирий Петрович во второй главе шестой части «Преступления и наказания» говорит Раскольникову:

«Не во времени дело, а в вас самом. Станьте солнцем, вас все и увидят. Солнцу прежде всего надо быть солнцем».

Но в какой системе планет должен стать солнцем герой?

Раскольников — красавец, умница, может быть, гений

(солнце) — не герой, не только потому, что он совершает преступление в обстановке, противоречащей романной эстетике.

Раскольников, вернувшись домой после допроса Порфирия и встречи с мещанином, думает про героев: «Нет, те люди не так сделаны; настоящий *властелин,* кому все разрешается, громит Тулон, делает резню в Париже, *забывает* армию в Египте, *тратит* полмиллиона людей в московском походе и отделывается каламбуром в Вильне; и ему же, по смерти, ставят кумиры,— а стало быть, и *все* разрешается. Нет, на этаких людях, видно, не тело, а бронза!»

Для Достоевского Раскольников в принципе не «герой», не Наполеон, хотя показан могучим человеком. Моральная характеристика Наполеона, основной мотив его поведения в том, что у него моральные проблемы не возникают; сущность Раскольникова состоит в том, что моральные проблемы им исследуются.

Сущность романов Достоевского отличается от сущности романов старого времени тем, что у Достоевского моральные проблемы исследуются в их противоречии, а не считаются неизменяемыми.

Исследуется самое понятие — герой.

Способы познания — вскрытия противоречивости мира — лежат в основе построения структур искусства, поэтому противоречива и история искусства. С одной стороны, оно непрерывно; мы видим, как тысячелетиями живут сюжеты, темы. Мы видим, как воскрешаются старые произведения. Видим, что поэтика Аристотеля не умерла и греческая мифология была не только почвой для античного искусства, но осталась хлебом, которым питается и наше искусство. В то же время мы видим, что искусство прерывисто: сменяются школы, происходит ломка, споры, отрицания, как будто торосятся льды, ломается земля, сдвигаясь и образуя новые горы.

Что же такое жанр с нашей точки зрения?

Жанр — конвенция — соглашение о значении и согласовании сигналов. Система должна быть ясна и автору и читателю. Поэтому автор часто сообщает в начале произведения, что оно роман, драма, комедия, элегия или по-

слание. Он как бы указывает способ слушания вещи, способ восприятия структуры произведения.

Структура обычно осуществляется как не вполне предвиденная, удивляющая, находящаяся в исследованной области, но «другая».

ЕЩЕ РАЗ О ГОРИЗОНТЕ

Когда было написано «Слово о полку Игореве», в России уже существовала великая культура, свои каноны взаимоотношения частей произведения, выбор объектов описания.

Как начинается «Слово»?

«Не лѣпо ли ны бяшетъ, братїе, начяти старыми словесы трудныхъ повѣстїй о пълку Игоревѣ, Игоря Святъславлича! Начати же ся тъй пѣсни по былинамъ сего времени, а не по замышленїю Бояню».

Искусство никогда не проходит, но всегда самоотрицается, заменяя способ выражения не для того, чтобы переменить форму, а для того, чтобы найти ощутимое и точное выражение для новой действительности. Баян дал старую форму. Новый автор предлагает дать новую форму по былинам того времени, то есть по документам.

Но прежде всего надо понять старые слова.

В «Слове о полку Игореве» написано: «О, руская землѣ! Уже за шеломянемъ еси!» Много думали об этих словах. Считали, что шеломяне — холмы. Подбирали примеры из Летописи. У Срезневского приведен пример: «враг обошел Суздаль — за шеломянем». Суздаль сам стоит на возвышении над рекой. Вероятнее читать это место так: обошел город за горизонтом. Может быть, шеломянь — это окоем, горизонт. Старый русский шлем был круглопокатым, как человеческий череп.

Помните, у Гоголя в «Тарасе Бульбе» уезжает Тарас с сыновьями из родного дома и степь за ними обращается в гору и закрывает крыши дома и деревья: «...хутор их как будто ушел в землю; только стояли на земле две трубы от их скромного домика, да одни только вершины де-

рев, по сучьям которых они лазили, как белки; один только дальний луг еще стлался перед ними... Вот уже один только шест над колодцем с привязанным вверху колесом от телеги одиноко торчит на небе; уже равнина, которую они проехали, кажется издали горою и все собою закрыла.— Прощайте и детство, и игры, и все, и все!»

«Шеломяне» — это новые горизонты, которые преодолеваются новым искусством, за ними новые видения мира.

Так вот — искусство всегда перед новым горизонтом. Искусство никогда не проходит, но всегда самоотрицается. Оно всегда заменяет себя; изменяет способы выражения не для того, чтобы переменить форму, а для того, чтобы найти выражение для действительности, обеспечить получение сведений о самом существовании объекта. Обновленная форма обостряет действенность восприятия.

СМЕНА ЖАНРОВ

В театре есть рампа, занавес или их замены.

Есть «театральный язык».

В 1880 году А. Н. Островский писал: «Для народа надо писать не тем языком, которым он говорит, но тем, которым он желает» [1].

Язык Пугачева в «Капитанской дочке» Пушкина и в «Пугачеве» Сергея Есенина не просто разговорный язык.

Новая «гармония» — это новое изменение «своего».

Язык Маяковского не просто разговорный язык, а разговорный язык как отрицание языка поэтического.

История романа непрерывна в отрицании. Отрицается «свое другое».

В частности, изменяется понимание психологии действующих лиц.

Психология Робинзона Крузо в романе Дефо явствен-

[1] «Русские писатели о литературе». Л., «Советский писатель», 1939, стр. 75.

на, как записи в бухгалтерской книге. Она так и разделена — на приход и расход. На две графы. Добро. Зло Она проецирует в себе логику конторы. Бодрость и отчаяние объясняются и обосновываются; доказанное считается тем самым и существующим.

Конвенции исследования психологии действующих лиц романов Тургенева, Толстого и Достоевского различны. Они могут быть сопоставлены, но не сводятся одна к другой.

Психология героев Тургенева должна объяснять поступки героев, она их обосновывает. Обоснование поступков героев Толстого не целиком лежит в их психологии. Психологически поступки потом оговариваются героями, а причины поступков лежат в массовой психологии, или в том, что Толстой в юношеской своей вещи «История вчерашнего дня» называл «додушевными движениями».

В той вещи молодой писатель подчеркивал нелогичность обыденного поведения, противоречие психологии и поступков.

Приведу отрывок из этой малоизвестной прозы:

« — Останься ужинать», сказал муж.— Так как я был занят рассуждением о формулах 3-го лица, я не заметил, как тело мое, извинившись очень прилично, что не может оставаться, положило опять шляпу и село преспокойно на кресло. Видно было, что умственная сторона моя не участвовала в этой нелепости» [1].

Этикет нарушен.

Проблема сложности внутренней речи героя разрешалась Толстым неоднократно. Осознанная им психология героев привела к раскрытию противоречия между анализом причин действий, как своих, так и чужих, и истинных основ действий, иногда лежащих вне сознания действующего лица. Это не введение смутности в ясное. Толстой открыл, что нельзя искать стимулов поступков только в том, что люди о себе думают. Психологизация как объяснение поступков героев у Толстого — обман.

«Этот обман наш происходит от двух причин: во-пер-

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 1, стр. 283.

вых, от психологического свойства подделывания après coup умственных причин тому, что неизбежно совершается, как мы подделываем сновидения в прошедшем под факт, совершившийся в минуту пробуждения, и во-вторых, по закону совпадения бесчисленного количества причин в каждом стихийном событии, по тому закону, по которому каждая муха может справедливо считать себя центром и свои потребности — целью всего мироздания, по тому закону, по которому человеку кажется, что лисица хвостом обманывает собак, а она только работает рычагом для поворота»[1].

Психологизм зрелых романов Толстого противоположен во многом психологизму старого классического романа.

Раскрытая психика героя не объясняет его поведения, а только сопутствует его поведению, как бы оправдывает его.

Психологизация Достоевского по-своему условна и вызывала протесты Тургенева.

Сохранилась запись Сергея Львовича Толстого слов Тургенева: «...у Достоевского все делается наоборот. Например, человек встретил льва. Что он сделает? Он, естественно, побледнеет и постарается убежать или скрыться. Во всяком простом рассказе, у Жюля Верна, например, так и будет сказано. А Достоевский скажет наоборот: человек покраснел и остался на месте. Это будет обратное общее место»[2].

Тут не надо, конечно, забывать, что оценочная сторона наблюдения, снижающая работу Достоевского, объясняется остротой отношений между Достоевским и Тургеневым не только бытовых, но и литературных.

Тургенев пишет: «Это дешевое средство прослыть оригинальным писателем».

Противопоставленность поведения героев романов Тургенева и романов Достоевского указана с зоркостью ярости.

Но построение Достоевского надолго победило.

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 14, стр. 13.

[2] С. Л. Толстой. Очерки былого М., Гослитиздат, 1949, стр. 330.

О СОДЕРЖАНИИ

В молодости я отрицал понятие содержания в искусстве, считая, что оно чистая форма.

Мои товарищи по Московскому лингвистическому кружку, во главе с Романом Якобсоном, говорили, что литература явление языка, то же они потом повторяли в Праге и повторяют подробно сейчас в статье о стихотворениях Пушкина.

Сейчас могу еще раз повторить слова Эйнштейна из его «Творческой автобиографии» о создании научной модели явлений:

«...наше мышление протекает в основном минуя символы (слова) и к тому же бессознательно»[1].

В «Опоязе» думали, что литература явление стиля, формы, что литература не отрезана от других искусств, что элементы мифа могут быть использованы в картине или скульптуре и могут повернуть обратно в литературу; что конструкция дантовского «Ада» геометрична, а не только словесна. Мы утверждали, что язык является одной из структур и в искусстве используются и другие структуры, другие системы сигналов с другими отношениями между ними.

В то время, тогда я говорил, что будто искусство не имеет никакого содержания, что оно внеэмоционально, а сам писал такие кровоточащие книги, как «Сентиментальное путешествие» и «ZOO». Книга «ZOO» потому и названа «Письмами не о любви», что была книгой о любви.

Любовь в ней выражена самыми различными иносказаниями: освещая все явления. Диалог, который происходит между мужчиной и женщиной, освещает время.

Это довольно содержательный диалог, и люди, которые в нем упоминаются, не только реальны, но даже живы сейчас.

Изразец, который в споре я вышиб кулаком из печи, реален, хотя и не упомянут.

Люди отражены в искусстве, но ход восприятия из-

[1] А. Эйнштейн. Физика и реальность, стр. 133.

менен так, как луч преломляется в призме; они преломлены оптикой искусства, преломлены для того, чтобы стать иначе видимыми,— ощутимыми.

Создавая построение искусства, создают прежде всего модели мира; потом эти модели исследуют методами искусства в самом произведении. В работе пользуются не только своим собственным опытом, но подключаются к общности человеческого опыта. Этот человеческий опыт помогает нам более развернуто ощутить явление.

Странный факт того, что искусство не стареет и что мы можем сейчас читать заново Гомера, Библию и эпос о Гильгамеше, написанный много тысячелетий тому назад, основан на том, что в сопоставлениях искусства открывается сущность явлений. Автор входит в мир юношей или младенцем, но он начинает исследовать мир, пользуясь опытом человечества, сопоставляет, умнеет; он изумляется.

Его удивление изменят опыт человека. Китайские поэты также мыслят, удивляясь сопоставлениям.

В искусстве сталкиваются эпохи. Они и предвидят себя в искусстве и переживают себя в искусстве. То, что мы называем жанром, действительно является единством столкновения.

Думаю, что каждое произведение искусства в силу того, что оно является звеном самоотрицающего процесса, является противопоставлением чему-то другому.

«Дон Кихот» противопоставлен рыцарскому роману. Роман Стерна противопоставлен роману приключений. Роман Дидро «Жак-фаталист и его хозяин» шаг за шагом противопоставлен роману, который предшествует предреволюционной эпохе.

Здесь структура старого романа нарушалась с самого начала, не было даже намека на введение. Герои не имели фамилий. Вещь начиналась так: «Как они встретились? — Случайно, как все люди.— Как их звали? — А вам какое дело? — Откуда они пришли? — Из соседнего селения» [1].

---

[1] Дени Дидро. Жак-фаталист и его хозяин. М., 1960, стр. 285.

Произведение это основано на отрицании элементов старых структур.

Все случайности и условные уточнения, на которых основан старый роман, отвергнуты, и говорится, что встречные люди не те люди, которых вы ожидаете, не люди из предыдущих приключений.

Роман Дидро — антироман. Роман Чернышевского с постоянным спором с читателем несет в себе опыт Дидро и противопоставляет себя обычному роману. Он реален будущим. Сейчас он антиреален и поэтому содержит в себе сны.

Фильмы Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко (с медленным действием), с изменением закона монтажа воспринимались как отрицание старой структуры.

У каждого человека, когда он стареет, бывает момент, когда он отказывается от новой моды, считает ее ошибкой и остается при узких или старых брюках и старомодной шляпе.

Достаточно я занимался историей искусства, чтоб и это понимать.

Новые юбки для меня коротки.

Искусство является способом познания мира. Для этого оно строит свои противоречия. Этого я не понимал, и это было моей ошибкой. Это противоречие лежало в самом построении, но я не мог его тогда заметить.

С одной стороны, я утверждал, что искусство внеэмоционально, что оно только столкновение элементов, что оно геометрично.

В то же время я говорил об остранении, то есть об обновлении ощущения. В таком случае надо было бы спросить себя: а что же ты собирался остранять, если искусство не выражает действительности? Ощущение чего хотели вернуть Стерн, Толстой?

Теория остранения, принятая многими, в том числе Брехтом, говорит об искусстве как о познании, как о способе исследования.

Искусство изменяется, жанры сталкиваются для того, чтобы сохранилось ощущение мира, для того, чтобы из мира продолжала поступать информация, а не ощущалась уже традиционная форма.

Путь Достоевского современнее сегодняшнего запад-

ного романа. В заметках к роману Достоевский записывал, что он первый понял «неизбежность невозможного». Неизбежным он считал социальную революцию, которая должна вернуть Золотой век.

О Золотом веке все время идет разговор в записях и набросках, из столкновения которых вырос роман «Преступление и наказание».

Социальная революция мнимо невозможна, но истинно неизбежна.

Революционер, разочаровавшийся в революции, но не оторвавшийся от нее,— Достоевский ощущает и невозможность и неизбежность. Задержка неизбежного — это и есть достоевщина, это и есть основной конфликт у Достоевского и в современном западном романе. Человек, как испуганная лошадь, пятится перед невозможным, вылезает из хомута, но неизбежное — неизбежно, а невозможность преодолевает усилие.

Новые художественные возможности ищут и создатели современного «антиромана». Но герой здесь оказался оторванным от мира. Он заключен в бочку, как царевич Гвидон, брошенный в море. Он ощущает движение волн, но не видит их. Царевича Гвидона волны вынесли на берег.

В современном мире мы видим иллюзорность оторванного от мира сознания. Антироман — это такой радиоприемник, который принимает только внутренние помехи.

Но новые формы романа, отвергающие старые, конечно, существуют и будут существовать.

«ЛИТЕРАТУРА ФАКТА»

Систематический интерес к документальной литературе в России очень давний. В пушкинском «Современнике» напечатаны «Путешествие в Арзрум» Пушкина, записки Александры Дуровой, записки Дениса Давыдова, Джона Теннера, Тургенева и других. Пушкин побуждал своих друзей (в частности Нащокина) писать записки.

В. Белинский говорил о сближении искусства и науки и приветствовал очерки Герцена, который создал новую документальную литературу. Опыт Герцена использован Толстым, и не только в статьях. Толстой начинал и кончал свой грандиозный литературный путь документальной прозой. Вспомним «Набег» (1852), «Севастопольские рассказы» (1855) и «Три дня в деревне» (1910).

Советская проза и в первую очередь поздние вещи Горького документальны. Когда Илья Груздев начал писать биографию Горького, Алексей Максимович присылал ему свои дополнения и фотокарточки некоторых героев своих произведений. Споря, Горький, шутливо сердясь, доказывал строгую документальность своих воспоминаний. В приложении к своей книге более двадцати раз Илья Груздев цитирует отрывки из писем Горького, документирующего свою биографию. Сделано это очень отчетливо, но без точных дат.

Пересылая И. Груздеву — автору книги «Горький и его время» — письмо А. В. Сластушенского, который знал Алексея Пешкова по работе на станции Добринка, Горький писал: «Вчера послал Вам письмо телеграфиста ст. Добринка... письмо это свидетельствует, что я — лицо действительно существовавшее, а не выдуманное М. Горьким, как утверждает И. А. Бунин» [1].

Во многом документален Исаак Бабель. У него явления, поэтически описанные, остаются документальными: сопоставленными автором, освещают друг друга, создавая новый сюжет.

Обыденное дано, как патетическое: патетика реальна в эпоху революции.

Документальны Пришвин и Паустовский.

Советская проза изменялась: изменение ее еще не оценено в литературоведении.

Появилась книга Юрия Олеши «Ни дня без строчки». Книга многопланна, она задумана как реалистическая книга без событийных связей между ее элементами.

Ее новое несобытийное единство принципиально обнажено.

---

[1] И. А. Груздев. Горький и его время. М., 1962, стр. 515.

Принципы построения прозы и стиха различны. В «Евгении Онегине» событийные связи не превалируют над связями ассоциативными; они только организуют их.

Чисто формальные решения, например перемена в строке хода стиха путем снятия цезуры, может в стихотворной системе дать читателю ощущение развязки — разрешения.

Будущее чертит пути, канонизирует то, что считалось ничтожным.

Отодвигает развязки, переосмысливает, сталкивая их структуры.

Но даже Дульсинея Тобосская не могла существовать для Дон Кихота без точного адреса. Даже мечта конкретная и сатира и фантазия должны опираться на прошлое и будущее.

Верните мяч в игру

Бессмысленность мира показывалась и в старой литературе. У Диккенса в «Холодном доме» показана бессмысленность суда: огромный процесс кончается тем, что все наследство оказывается истраченным на судопроизводство. В «Домби и сыне» разоряется фирма, но что ее разорило — неизвестно. Для чего Домби богател — тоже непонятно. В «Крошке Доррит» происходит невероятный крах: гибнет банкир, растратив сбережения вкладчиков, но что он делал, почему ему верили, для чего нужны ему были деньги, добываемые аферой,— умышленно оставлено бессмысленным.

Сам аферист боится своей жены и своего дворецкого и робко пьет чай на несколько пенсов.

Силы, движущие миром, даны не столько враждебно, как обессмысленными. Только жизненные отношения второстепенных героев разумны, но они мнимо разумны отражением любовных схем старых романов.

Мир частных судеб — разделенного неба — удовольствовался условными концами не всегда.

Существуют концы, демонстративно незаконченные. В них отрицается сама замкнутость конструкции. Так кончаются романы Стерна. В «Сентиментальном путешествии» Стерна сентиментальный путешественник попадает в гостиницу, в которой нет достаточного количества постелей. Сговаривается, что будет лежать в одной постели с незнакомой женщиной и ее служанкой, причем оговаривается, что они будут лежать одетые. Кончается путешествие довольно неожиданно. Служанка пробралась между путешественником и его случайной подругой. Кончается так: «Я протянул руку и ухватил ее за...»

Конец

Это не самый странный конец у Стерна.

Книга «Жизнь и мнения Тристрама Шенди джентльмена» — любимая книга Пушкина и Толстого — издана в девяти томиках. Она не имеет конца, и это отсутствие конца демонстративно. Все это построено так. Том девя-

тый («Жизнь и мнения Тристрама Шенди джентльмена» выходила маленькими томиками) имеет главу XXXIII. Отец Тристрама Шенди, как сравнительно крупный помещик, должен был держать быка для окружающих фермеров. Это было как бы налогом на его поместье.

Один из брачных сеансов быка не дал успеха.

В это же время происходят роды у одной из служанок.

Реплики в беспорядке перемешаны: беспорядок комичен и нарочен.

В конце в разговор вмешивается госпожа Шенди: «— Господи! — воскликнула мать,— что это за историю они рассказывают?

— Про белого бычка,— сказал Йорик,— и одну из лучших в этом роде, какие мне довелось слышать».

Конец девятого тома

Сказка про белого бычка принадлежит к числу так называемых докучных сказок, которые вообще не имеют конца. По-русски самая короткая сказка звучит так: «Стоит береза, на березе — мочала, не начать ли нам сказку сначала?..» Другая сказка подлиннее: «У попа была собака, он ее любил...» и т. д. Надпись на могиле собаки рассказывает опять всю ее историю, надпись наезжает на надпись.

Событийного конца у Стерна, писателя замечательного, нет. Вместо этого даны обстоятельства, переходящие одно в другое, демонстрирующие бессвязную жизнь, отсутствие логики новой, но уже бессмысленной жизни.

Существуют произведения, про которые говорится, что последние страницы потеряны. Такая повесть у Гоголя «Иван Федорович Шпонька и его тетушка». Существуют книги, в которых конец демонстративно отсутствует. Но отсутствие конца, обрубленность конца замаскирована.

В «Герое нашего времени» Лермонтова безымянный повествователь получил от Максима Максимыча несколько тетрадок с дневниками Печорина. К журналам

Печорина от имени этого повествователя дается предисловие; в конце говорится:

«Я поместил в этой книге только то, что относилось к пребыванию Печорина на Кавказе; в моих руках осталась еще толстая тетрадь, где он рассказывает всю жизнь свою. Когда-нибудь и она явится на суд света. Но теперь я не смею взять на себя эту ответственность по многим важным причинам».

Поколение Лермонтова — поколение последекабристское, люди с трудными судьбами. Рассказчик едет «по казенным надобностям», он, очевидно, выслан на Кавказ. Что делал Печорин на Кавказе, рассказано. Но как он туда попал — только угадывалось. Гибель же его была предсказана. Здесь нет сходства со Стерном.

«Евгений Онегин» имеет столь знаменательное окончание, которое стоит процитировать, хотя бы для того, чтобы еще раз прочесть замечательные строки и еще раз о них подумать.

В «Евгении Онегине» есть пропущенные строфы, есть недописанные главы. Между разлукой Евгения Онегина с Татьяной и новой встречей с ней герой много видел, много узнал.

Сохранились отрывки из десятой главы:

. . . .
Тут Лунин дерзко предлагал
Свои решительные меры
И вдохновенно бормотал,
Читал свои Ноэли Пушкин,
Меланхолический Якушкин,
Казалось, молча обнажал
Цареубийственный кинжал,
Одну Россию в мире видя,
Преследуя свой идеал,
Хромой Тургенев им внимал...

Упомянуты Тургенев, Пестель, Муравьев: поколение Пушкина было срублено.

Как же кончается роман?

Онегин встретился с Татьяной. Она ему печально сказала: «А счастье было так возможно, так близко...» Чье счастье?

И здесь героя моего,
В минуту, злую для него,

Читатель, мы теперь оставим
Надолго... Навсегда.

Счастье было невозможно, как и конец романа. Приход мужа — ложный конец.

Но те, которым в дружной встрече
Я строфы первые читал...
Иных уж нет, а те далече,
Как Сади некогда сказал.
Без них Онегин дорисован.
А та, с которой образован
Татьяны милый идеал...
О много, много рок отъял!..

Слова о Сади — это напоминание об эпиграфе к «Бахчисарайскому фонтану», в котором написано: «Иных уж нет, а те далече, как Сади некогда сказал».

Здесь как будто говорится не только о том, что она — та, которая была прообразом Татьяны, исчезла,— исчезло общество.

Но волны разбега романа бесконечно шире. Онегин дорисован без них, без общей судьбы.

Смысл затемнен мощными и сумрачными словами:

Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел ее романа
И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим [1].

Конец

Бокал жизни отнят у Пушкина, а не отодвинут. Бокал жизни был отнят от России.

Такова история отсутствия окончания «Евгения Онегина».

Стерновские концы — отрицание самого принципа законченности.

Пушкинское окончание «Евгения Онегина» — печальное обозначение невозможности досказать правду о судьбе героя среди его друзей.

---

[1] А. С. Пушкин, т. V, стр. 191.

Книги «без конца» при сходстве весьма несходны по причинам недоговоренности и по отношению к законам конструкции.

Генерал был приятелем Онегина, у них общие «проказы»,— вероятно, не только с женщинами.

РАССТАВАНИЕ МОЕ С ТОЛСТЫМ

История написания «Войны и мира» распадается на несколько отдельных вопросов, требующих отдельного решения.

Здесь мы встречаемся с несколькими неожиданностями.

В наброске предисловия, которое Толстой хотел предпослать роману «1805-й год», написано: «В 1856 году я начал писать повесть с известным направлением и героем, который должен был быть декабрист, возвращающийся с семейством в Россию» [1].

Этот отрывок под названием «Декабристы» был напечатан только в 1884 году в сборнике «XXV лет», изданном Литературным фондом с таким примечанием, сделанным самим Толстым: «Печатаемые здесь три главы романа под заглавием «Декабристы» были написаны еще прежде, чем автор принялся за «Войну и мир» (т. 17, стр. 470).

«Война и мир» задуман с конца; роман начинался с изображения состояния русского общества после Крымской кампании.

Задумка эта как бы заканчивает «Севастопольские рассказы».

В анализе причин поражения Толстой все отступал и отступал, и герои, которые были записаны в 1856 году как старики, появились в романе «1805-й год» как юноши.

Конфликт сохранился, ситуация изменилась, но она не исчезла, так как потом она опять появляется в конце «Войны и мира» в сне Николиньки Болконского и в первоначальных набросках.

---

[1] Л. Н. Толстой, т. 17, стр. 469.

Конфликт романа — неудавшееся восстание, которое неизбежно повторится, еще неизвестно как.

Толстой говорил, что над русским обществом буря декабризма прошла как магнит и сняла все железо из мусора.

Как же кончено то произведение, которое написал Толстой: седая вершина «мирового романа»?

Пьер уже вошел в «заговор», считая это неизбежным. Он об этом говорит открыто с Денисовым и с Наташей при Николае Ростове, ответившем, что если ему прикажут, то он станет на пути своих лучших друзей и уничтожит их.

Николиньке Болконскому снится сон, который кончает событийную линию романа. После этого идет рассуждение об истории вообще.

Сон страшен.

«Он видел во сне себя и Пьера и в касках, таких, какие были нарисованы в издании Плутарха. Они с дядей Пьером шли впереди огромного войска. Войско это было составлено из белых косых линий, наполнявших воздух подобно тем паутинам, которые летают осенью и которые Десаль называл le fil de la Vierge[1]. Впереди была слава, такая же как эти нити, но только несколько плотнее. Они — он и Пьер — неслись легко и радостно все ближе и ближе к цели. Вдруг нити, которые двигали их, стали ослабевать, путаться; стало тяжело. И дядя Николай Ильич остановился перед ними в грозной и строгой позе.

— Это вы сделали? — сказал он, указывая на поломанные сургучи и перья.— Я любил вас, но Аракчеев велел мне, и я убью первого, кто двинется вперед...»

Ужас охватывает Николиньку. Он просыпается. Он думает о том, что римский герой Муций Сцевола сжег свою руку.

«Но отчего же и у меня в жизни не будет того же?.. Я только об одном прошу Бога: чтобы было со мною то, что было с людьми Плутарха, и я сделаю то же».

Погибнет до конца или не до конца, будучи помилован стариком, Пьер, но погибнут его друзья.

---

[1] Нитями Богородицы.

Николинька — сын Андрея — идет на гибель.

Вот еще произведение с неоконченным концом. Россия, которой суждено идти впереди истории народов, в искусстве Толстого сделала для всего человечества новый шаг.

«Эпоха подготовки революции в одной из стран, придавленных крепостниками, выступила, благодаря гениальному освещению Толстого, как шаг вперед в художественном развитии всего человечества» — так написал Ленин в статье «Л. Н. Толстой» [1]. Это было в 1910 году. Все только начиналось, повторяясь измененным и несхожим.

Кажется, уже обращали внимание на то, что «Преступление и наказание» Достоевского и «Воскресение» Толстого имеют параллельные, но разномотивные концы — возвращение к религии.

Раскольников, бедный дворянин, захотел проложить наполеоновский путь к Золотому веку, переступив через моральные запреты.

Он хочет сделать это не в помпезной форме мировых завоеваний, а в виде обыденного, хотя и страшного преступления: убийства с ограблением.

Его интересует даже не результат преступления, а проверка, человек ли он или «дрожащая тварь».

Вопрос идет о всеобщности человеческой морали. У Достоевского она дана как мораль христианская.

Преступление раздавило Раскольникова, и это было его наказанием.

Соня, которая любит Родиона, приносит Евангелие. Раскольников после болезни берет Евангелие. Он знает, что перед ним еще семь лет каторги.

«Он даже и не знал того, что новая жизнь не даром же ему достается, что ее надо еще дорого купить, заплатить за нее великим, будущим подвигом...

Но тут уж начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новою, доселе совершенно неве-

---

[1] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, изд. 5-е, т. 20, стр. 19.

домою действительностью. Это могло бы составить тему нового рассказа,— но теперешний рассказ наш окончен».

Если применить к роману «Преступление и наказание» принцип «вертикального монтажа», то есть проследить взаимоотношение структурных построений, то прежде всего мы вскроем разнообразие конфликтов:

конфликт голода и чувства вины перед семьей,

конфликт униженности человека и сознания своей ценности,

конфликт, и самый важный,— решение вопроса, что такое преступление? Всем ли людям присуще раскаяние; с другой стороны — существуют ли люди (старуха ростовщица), которые не должны охраняться моралью?

Внешне все это оформлено в структуре детективного романа, в котором вскрываются одна за другой тайны.

Конфликты, которые выясняются в «Преступлении и наказании», для самого Достоевского раскрываются мало-помалу, и, как мы увидим в новом издании черновиков романа, Достоевский колебался в выборе конфликтов, даже пытаясь некоторые из них выбросить.

В конце глубоко реальные конфликты получают условное разрешение, не охватывающее всех взаимопротиворечий. Достоевским было обещано написание новой книги, но он ее не начал.

Через тридцать три года после «Преступления и наказания» Толстой кончил «Воскресение».

Ушла вместе с политзаключенными Катюша Маслова. Она не взяла предложенную ей жизнь Нехлюдова. Она ушла с ссыльным Владимиром Суменсоном, вместе с партией революционеров.

Нехлюдов уезжал на пароме, глядя на широкую быструю реку. Река отделяет его от Катюши, от умирающего Крыльцова и от Сименсона, который идет рядом с Катюшей. Он пришел домой, взял Евангелие. Он должен воскреснуть — так был задуман роман.

Начинается глава 28-я. В ней пять страниц; она почти вся состоит из цитат Евангелия. Нехлюдов думает: «Так вот оно, дело моей жизни. Только кончилось одно, началось другое.

С этой ночи началась для Нехлюдова совсем новая жизнь, не столько потому, что он вступил в новые условия жизни, а потому, что все, что случилось с ним с этих пор, получало для него совсем иное, чем прежде, значение. Чем кончится этот новый период его жизни, покажет будущее.
16 декабря 1899 года.

Конец».

Роман окончен как бы повторением эпиграфов. Эпиграфы начала говорили о прощении грехов.

Роман был начат четырьмя эпиграфами из Евангелия и кончен тоже цитатами из Евангелия: от Матфея — гл. 18, гл. 5 (стих 21—26), из этой же главы — стих 27—32 и 33—37, 38—42 и 43—48. Эти цитаты — пересказы, но в развернутом виде они заняли бы больше страницы.

Эпиграфы в начале романа и чтение Евангелия в конце как бы образуют круг, но судьба Нехлюдова вне этого круга и судьба Катюши прорвала этот круг.

Роль эпиграфов и окончание — это несходство сходного.

Роман перестроен и сам себя опровергает, изменив значение судьбы Катюши — функцию героя. Решение есть, но оно основано на необходимости этого выхода, что обещано Толстым. «Чем кончится этот новый период его жизни, покажет будущее».

План книги был написан, но книга не была начата.

Первоначальный конфликт «кониевской» истории — будущего «Воскресения» —состоял в том, что богатый человек соблазняет бедную девушку и она становится проституткой. Случайно он оказывается присяжным заседателем на суде, когда судят эту женщину. Он раскаивается, женится на ней, и это его воскресение.

В ходе анализа Толстой видит, что дело не в проступке Нехлюдова и не в том, что женщина попала в публичный дом. Для него судьба Катюши становится фонарем — источником света, осуждающим всю жизнь современников Толстого. Это *страшный суд.*

Все остальные герои (кроме части революционеров), а это произошло бессознательно — не по воле Толстого — «тени». Из этих теней не воскресает, но выделяется толь-

ко один Нехлюдов, понимающий неправомерность всей жизни, проституированность всего строя.

Чехов спорит с тем, что Толстой пытается кончить роман евангельскими изречениями, то есть оставляет все явления на месте. Он пишет в письме (28 января 1900 года):

«Конца у повести нет, а то, что есть, нельзя назвать концом. Писать, писать, а потом взять и свалить все на текст из евангелия,— это уж очень по-богословски» [1].

Толстой хотел воскресить одного Нехлюдова, вернее, Нехлюдова в браке с Катюшей. Но Катюша воскресает одна потому, что она уходит из мира Нехлюдова вместе с этапом.

Это конфликт жизни самого Льва Толстого: его он попытался разрешить бегством из дома.

НЕСКОЛЬКО КРАТКИХ СЛОВ ОБ АНТИРОМАНЕ

Кафка в антироманах стремится показать бессмысленность жизни в целом; в мире нет ничего живого или хотя бы понятного. Бессмыслен процесс, непонятна власть. Канцелярии и учреждения не имеют границ,— как будто бы разрушен кишечник и кал попал в брюшину. Бессмысленность стала тотальной. Мир замкнут, он — часы со стрелками, идущими по круто изогнутому циферблату. Такая гибель часов нарисована одним современным художником.

В фильме Феллини «Восемь с половиной» в самом начале показан городской туннель для автомобилей. Люди задыхаются за стеклами машин в перегаре бензина и свинцовых солей работающих вхолостую двигателей.

Мир пришел в противоречие с самим собой; и автомобиль и туннель созданы для быстроты, для того чтобы уехать из города, но во взаимодействии их задыхается человек.

Герой хочет взлететь в небо, но друзья и продюсер ловят его арканом и тащат обратно в город.

---

[1] А. П. Чехов, т. 18, стр. 313.

Герой ищет выхода в крестьянской Италии, в католической Италии, в Италии Гарибальди.

Все разрушено.

Одна из любовных сцен фильма разыгрывается героем произведения — режиссером — для самого себя. Он создает устный сценарий неожиданного остраненного любовного сближения.

Все прямое, обычное исчерпано газетой и искусством прошлого.

Герои ленты разнообразны, но они все испуганы, они как будто предчувствуют гибель земли.

Главный герой — режиссер — ждет конца мира; он строит огромную декорацию макета космической ракеты, которая должна спасти, вознесясь над землей, группу избранных.

Ракета не взовьется, космического Арарата нет. Все это недосягаемое ничто, и фильм возвращает к самоповторению, народному цирку, к балагану, к старым условным героям, с которыми вместе проходит через кадры картины человек, недосоздавший свое произведение.

Рассказываю совсем о простых вещах. О том, что конструкция книг, конструкция старых, еще не книжных повествований зависит от путей человечества, зависит от того, куда оно стремится, чего оно добивается.

Мне приходится смотреть много лент с разными концами; встречался я в Италии со многими режиссерами. Однажды в траттории в Риме встретился с режиссером очень знаменитым. Он сказал, что в этот день писал, не зная, что я в Риме, о Маяковском, рассказывающем про мой путь. Видал много лент и знаю, как трудны их развязки: как они становятся все труднее, и те сомнения, которые высказывал Толстой в начале написания «Войны и мира», что ни смерть, ни свадьбы героев совсем не окончание романов; смерть одного из героев также не окончание произведения, потому что история переносится на жизнь других героев.

Видел две картины прекрасного режиссера Антониони. Один фильм «Затмение». Мужчина и женщина никак не могут выяснить свои отношения. Мы видим их вещи, удачи и неудачи банковских операций. Видим приня-

тые и неисполненные решения: все кончается показом, как из большой бочки вытекла вода.

Но и это не самая печальная лента. У Антониони есть другая лента, очень знаменитая,— «Увеличение», или можно перевести ее название «Крупный план». Если попросту рассказать ее содержание, то оно вот такое; имейте в виду, что событийная тропа, по которой я вас проведу, ведет в тупик.

Молодой, очень способный фотограф ищет сенсации. Делает много снимков, заказчики требуют от него истории преступления: труп, фотографию с которого можно напечатать в газете.

Фотограф делает случайный снимок. Потом производит увеличение с этого снимка. Внезапно обнаруживается, что в саду, под деревьями, лежит труп: еще увеличение. Труп обнаружен. Потом появляется женщина, которая хочет купить эту фотографию. Мы видим, как организовывается похищение снимка. Все это довольно несвязно и очень трудно. Фотография похищена. Репортер идет на место, где был труп: трупа нет. Он ездит к друзьям, которые к нему хорошо относятся. Они заняты своими делами, которые в кино сейчас имеют короткое название «секс».

Им нет до него дела и до крупного плана нет дела: сенсация не удалась.

По дороге репортер видит компанию молодежи. Они едут в пародийно-маскарадных костюмах, что-то поют.

Потом компания играет в теннис: отчетливо слышим резкие, умелые удары ракеток по мячам.

Потом постигаем, что это теннис без мяча.

Нет цели игры, нет мяча, есть призрак звука.

Цель — конец исчез; конец детектива, раскрытие преступления никого не интересует. Может быть газета, может быть фотография, не больше. Развязка исчезла. Конца нет...

По-иному кончается картина Пазолини. Название ее можно перевести так: «Птицы и пташки». История заключается в том, что Франциск Ассизский послал монахов проповедовать птицам христианство. Мир, в который попадают монахи, современный.

Проповедники находят ястребов, обращают их в хри-

стианскую веру; потом они находят воробьев; воробьи приняли откровение.

Но христиане-ястребы едят христиан-воробьев: такова их природа.

Монахи молятся. Вокруг них образуется бойко торгующий верой монастырь. Проповедники уходят.

Видят страшные вещи, ненужность рождения, ненужность смерти. Видят китайца, для которого нищая женщина добывает ласточкино гнездо с вершины старого дома. Проводником монахов через мир невеселого беззакония странных запутанных путей является ворон, который им послан судьбой. Ворон ходит бочком, чего-то ищет. А кончается тем, что путники проголодались и съели эту птицу.

Вот вам схема окончания картины.

Мы пережили тысячелетия, мы прожили их не даром. Мы не верим, что ворона в супе вкусное блюдо, не верим в высоту иронии развязки.

Но личные развязки, развязки отдельных случаев как будто меняются развязками-сопоставлениями.

Мы мыслим все более и более крупно.

Конфликты происходят уже не только между отдельными людьми, конфликты происходят между поколениями; социальными системами. Ирония не помогает. Она не спасет ни Антониони, ни Пазолини, ни Феллини — талантливейшего человека, который снял целый фильм о том, как он не может снять фильм о том, как человек строит макет ракеты, которая должна унести его из этого мира в другой.

Пути Гильгамеша, с шестом переплывающего океан, кажутся трудными для его потомков.

Пишутся стихи о том, что стихотворение пишется.

Роман о романе, сценарий о сценарии.

Играют в теннис без мяча, но путешествия и Гильгамеша, и Одиссея, и Пантагрюэля, и даже Чичикова — должны иметь цель.

Верните мяч в игру.

Верните в жизнь подвиг.

Верните смысл движению, а не смысл достижения рекорда.

Заключение

На лентах матросских бескозырок запомнил якоря.

Может быть, они уже остались только на тех бескозырках: детские игры сохраняют многое из прошлого.

Корабли, вырастая, меняя размеры, названия,— плывут.

Опущенные якоря соединяют их в портах с подводным боком земли.

Порты — библиотеки моря. Сколько книг, сколько кораблей ржавеют невостребованными.

Но символ якоря — надежда — остался в памяти и в технике.

Молодость!

Два якоря перекрещиваются на гербе Ленинграда: двупалый и трехпалый.

Не меняйте гербов, прославленных вдохновением.

На отмелях большой реки, там, где раньше грелись тюлени, стал великий город, названный сейчас именем Ленина.

Знаки якоря напоминают о диалектике; о преодолении противоречий; в самой сущности искусства есть соединение уже пройденного и нового пути.

Надо учиться понимать единичное как часть общего; корабельную остановку как часть пути; в понятие якоря включить понятие весла и паруса.

Структура — выделенная часть движения; движение — изменение состояний — переключает структуры.

Искусство движется и стоит; движется перед тобой в стихе, в прозе, изображении.

Движется, преодолевая противоречия; создавая новые.

Несходство сходного — часть законов искусства: оно включает возмужание, достижение любви, путешествие, соединение настоящего с прошлым и будущим.

Над плоскими волнами Адриатики стоит Венеция.

Сюда когда-то ушли люди от гуннов и стали мореходами, и — купцами и путешественниками: вбивали в отмели сваи, якорили суда; сидели у огня, добывали соль, делали стекло, писали картины, любили, изменяли, обманывались.

Море, угрожая, бережет город.

В Венеции солнца не много; каналы дышат старостью, отливы моря обнажают старые стены; по узким уступам — не скрою — ходят спокойные крысы.

С приливом приходит море. Вода подымается, отблески ее моют стены; гондолы подымают свои носы и смотрят через набережные на город Венецию.

Может быть, когда-нибудь море смоет Венецию, но люди всегда будут жить, объединяя море и землю. Может быть, они построят подводные города и города летающие; построят, преодолевая противоречия.

В Венеции работало несколько веков издательство братьев Альдов; выпускало хорошие книги, искусно че-

редуя черные и легкие прямые буквы корпуса с легким наклонным курсивом.

Были у меня в библиотеке Альды; уплыли. Читаю другое.

На марке издательства Альдов шток двузубого якоря обнимал мощный дельфин.

На волнах просторного моря и у берегов, где на гребнях волн растут корнистые кусты пены, тогда было много — больше, чем сейчас,— сильных, веселых дельфинов — счастливых соперников кораблей по быстроте: может быть, на лугах дна моря они, пересвистываясь, пасли стада рыб.

Дельфин спас певца Ариона — собрата Пушкина, героя его стихотворения: дельфины, может быть, музыкальны.

Якорь — символ крепости, надежды и остановки; дельфины — движение: веселость, быстрота.

Хотел бы быть изданным в издательстве Альдов, но нет надежды: издательство закрыто, кажется, 500 лет тому назад.

Хочу попросить напечатать знак венецианских Альдов в этой книге.

Пускай книга будет не печальна, а весела.

Что же касается конца,—

не люблю этого слова.

Конца не будет.

СОДЕРЖАНИЕ

Шкловский
Виктор Борисович

ТЕТИВА

О НЕСХОДСТВЕ СХОДНОГО

М., «Советский писатель», 1970, 376 стр.
План выпуска 1970 г. № 308

Редактор *Л. А. Шубин*
Худож. редактор *Н. С. Лаврентьев*
Техн. редактор *Т. С. Ступникова*
Корректоры *С. Б. Блауштейн* и
Ф. А. Рыскина

Сдано в набор 4/XI 1969 г. Подписано к печати 24/IV 1970 г. А 01288. Бумага $84 \times 108^1/_{32}$ № 1. Печ. л. $11^3/_4$ (19.74). Уч.-изд. л. 17.5. Тираж 35 000 экз. Заказ № 388. Цена 86 коп.
Издательство «Советский писатель», Москва К-9, Б. Гнездниковский пер., 10
Тульская типография Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. г. Тула, проспект им. В. И. Ленина, 109

86 коп.